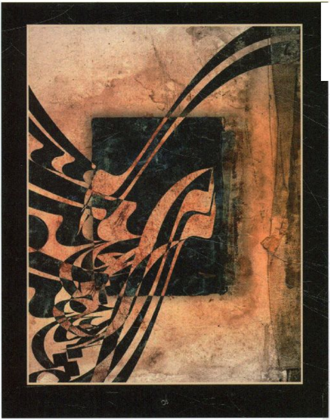
شعرية المحكي

دراسات في المتخيل السردي العربي



الدكتور
فيصل غازي النعيمي

بيت

[illegible]

شعــريّة المحكـــيّ

دراسات في المتخيّل السردي العربي

بيت

[illegible]

شعريّـــــة المحكـــــيّ

دراسات في المتخيّـل السردي العربـي

الدكتور

فيصل غازي محمد النعيمي

الطبعة الأولى

2013 - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/8/2794)

810.9

النعيمي ، فيصل غازي

شعرية المحكي : دراسات في المتخيل السردي العربي / فيصل غازي النعيمي

- عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص .

ر.إ.: (2013/8/2794)

الواصفات:/ القصص العربية // النقد الأدبي // الأدب العربي /

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-529-8 (ردمك)

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع

تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩

ص. ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١

عمان - الاردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis.

Telefax: 5349497 - 5349499

P.O.Box: 1758 Code 11941

Amman- Jordan

www.majdalawibooks.com

E-mail: customer@majdalawibooks.com

♦ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الدار الناشرة

الإهداء

إلى زهرات حياتي

مكارم

لمى

نور الهدى

المحتويـــــــات

تقديم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيّدي رسول الله ومن تبعه ووالاه وبعد:

قطعت الحكيات العربية المعاصرة (الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا) شوطا طويلاً ومهما في رحلتها التاريخية والجمالية والثقافية وحققت كينونتها المنبنية على وفق إنوجاد ذاتي حقق لها هويتها الملتصقة بوجدانها العربي الأصيل وعكس وضعيتها الحقيقية داخل المنجز الثقافي العربي المعاصر من ناحية التأثر والتأثير ويتصدى هذا الكتاب إلى عدد من الإشكاليات التي تثيرها المتخيلات السردية العربية بوصفها محكيات تنتمي إلى حاضنة واسعة ذات وجهين اجتماعي وثقافي ، وهي بذلك تثير جدلاً واسعا في حياتنا المعاصرة لا يقتصر على طابعه الحكائي/ السردي بل ينفتح على دوائر واسعة تتعلق بالوجوه السوسيوثقافية لحياتنا وثقافتنا عبر جدلية إلزامية لا تفرق بين الوجهين ولابد هنا من التأكيد على انّ فاعلية الشعرية السردية أو شعرية السرد لم تعد تتعامل مع المتخيل السردي باشكاله وتجلياته المتنوعة على انه نصٌ صامت يقارب على وفق قوانين جاهزة تحوله إلى مجموعة من الشواهد اللغوية والإيدلوجية فإذا كان النصُ السردي نسيجا لغويا فهذا لا يمنع من مقاربته منهجيا بالاعتماد على مرجعيات ثقافية واسعة المجال ، فالحقيقة التي لا مناص من الاعتراف بها هي إنفتاح الدراسات والمقاربات السردية المعاصرة على المرجعيات الثقافية وتحررها من القيود المنهجية الصارمة التي تحول دون مقاربة النصوص تبعا لمنطقها الداخلي أولاً وعلاقاتها الخارجية السياقية ثانياً. ومن هنا يكون الأنموذج السردي المعتمد على شعرية منفتحة غير مرتهن بقانون جامد يعكس بؤس المناهج الأحادية الجانب بل مرتهن بالقدرات الاستكشافية العميقة

الموزعة ما بين المتلقي والنص، جاءت دراسات هذا الكتاب موزعة على قسمين رئيسين: الأول عني بالمتخيل الروائي من خلال دراسات متنوعة احتفت في طابعها العام بشعرية المحكي الروائي لأسماء عربية مختلفة (عبد الرحمن مجيد الربيعي، محيي الدين زنكنة، عبد الرحمن منيف، عمر الطالب، وفاء عبدالرزاق)، والقسم الثاني اهتم بالمتخيل القصصي (نزار عبدالستار، محمود جنداري، سناء شعلان ، فارس الغلب ، هيثم بهنام بردى ، جمال نوري). وختاماً لا يمكن لي إلا ان انوه بالفضل الكبير لأستاذي الدكتور عبدالستار عبدالله الذي حاور اغلب هذه الدراسات بعقلية نقدية وفكرية حرة واصيلة ، وللأخي وصديقي الدكتور سالم محمد ذنون الذي راجع مسودات هذا الكتاب ...

د.فيصل غازي النعيمي

الموصل/ مايو/2012

القسم الأول

في المتخيّل الروائي

تسويق الجسد بين المتعة والنسق الثقافي

مدخل:

-1-

عمدت كثيرٌ من النصوص الروائية العربية إلى استثمار موضوعة الجسد وفق رؤى متباينة، وبتوظيف فني جمالي يختلف من مبدع إلى آخر. فقد حاولت المتخيلات السردية أن تعيد للجسد أهميته ودوره (سواء أكان سلبيا أم إيجابيا) في الخطاب الثقافي العربي الحديث وتكشف عن فاعليته بوصفه هوية ثقافية ملغزة.

وقد شغلت رواية (خطوط الطول.. خطوط العرض) للأديب عبدالرحمن مجيد الربيعي بقضية الجسد، وانحاز خطابها السردي عبر لغته الشعرية المكثفة ونمط العلاقات التي تحكمت في عناصره الفنية، لاسيما الشخوص والفضاء الزمكاني، نحو تأسيس مدونة سردية تهيمن عليها مدلولات ثقافية ترتكز في بناء معناها وطرح أفكارها على التمثيل الجسدي داخل المتخيل السردي.

إن التصورات والمعتقدات والإيديولوجيات المتباينة في اشتغالها على الجسدي بصورة عامة هي من يجدد رؤيتها له وطريقة التعامل معه وتعمل على قولبة مفاهيم محددة يمكن من خلالها رسم حدود العلاقة مع الجسد(1). إن هذه التصورات هي من تعيد تركيب الجسد وفق الرؤية المحددة مسبقا وتفصل بين التفسير العلمي (التشريحي/ الوظائفي)، ووصفه وتصويره وإعادة إنتاجه من قبل المبدع(2).

إن الجسد الإنساني في الفضاء السردي المتخيل ليس بكتلة ولا حجم وإنما يشير في مدلولاته المتنوعة إلى شبكة مؤثرات، وهو ليس علامة على ظهور فسحة زمانية تستدرجه إليها بقدر ما يكون هو نفسه واهبا لهذه الفسحة المنفتحة، وكل ذلك يدل على أن الجسد ليس فراغا أو سكونا حياديا وإنما هو ملاء مسكون بعلامات تكسبه قيما ثقافية معينة(3).

لهذا فإن مقاربة الجسد في النص الروائي لها خصوصيتها التي تمتاز بها،

وتكتسب هذه الخصوصية مشروعيتها من كون العمل الروائي نص حيوي متحرك تجتمع عبر فضائه النصي المتناقضات المتعددة وتتجاور فيه الرؤى المتباينة، مما يمنح الجسد عند مقاربته روائيا أبعادا ودلالات متعددة لا تقف به عند حدود الطرح الأحادي، كما إن وضع الجسد في الخطاب الثقافي العربي العام والخطاب الروائي خاصة له مدلولات مهمة تتعلق بالمحرم والمقدس والديني والأنثربولوجي، وإعادة طرح أسئلة الذات والهوية والكينونة والعلاقة مع الآخر.

-2-

وبما انه ليس من وكد هذه الدراسة تقصي أوضاع الجسد الفيزيائية وتوصيفاته البيولوجية بقدر قصدها تبيين وكشف توظيف الجسد بوصفه دالة لغوية، مكانية، زمانية تتعلق بأفعال الشخصيات وتأثيرها الواسع على باقي عناصر الحكي. فضلا عن الإجابة على التساؤلات التي تطرحها قضية الجسد في المتخيل السردي العربي وفي رواية (خطوط الطول....) التي من أهمها: هل يعمد الربيعي في مشاهده الأنثوية إلى تسويق المرأة بوصفها ثقافة دون..؟ وهل هناك نظرة إقصائية للمرأة؟! وهل تعمد المرأة في العالم الروائي المتخيل إلى تركيب صورة ثقافية لنفسها؟ وهل توجد رغبة لدى الشخصيات لاستكشاف غموض الجسد؟

إن هذه المقاربة ستعمد إلى دراسة الجسد وفق ثنائية الطهر – العهر أو المقدس والمدنس ومن ثم ستتناول مسألة انتهاك الجسد وامتهانه محاولة عبر هذه المحاور الإجابة على التساؤلات المذكورة.

أولا : الجسد الرغبوي (شبقية الذاكرة)

يتقاسم نص (خطوط الطول...) جسدان، الأول شبقي، رغبوي، دنيوي، باحث عن اللذة والمتعة من خلال الجسد الأنثوي، والثاني الجسد المبجل أو المقدس الذي تتجلى توصيفاته عبر الأم والحبيبة والزوجة.

يتمظهر النمط الأول من خلال خطاب روائي يزاوج بين السيرة الذاتية والمتخيل السردي عبر شخصية (غياث داود) الذي يقدم بوصفه حاملا لقيم الثقافة

الذكورية ذات الطابع الفحولي القائم على البحث عن اللذة بصورتها الجسدية – الحسية- الاستهلاكية ضمن نسق ثقافي محدود الرؤية لا يؤمن بالبعد التواصلي الإنساني إلا بالوصول إلى جسد الأنثى.

(غياث داود) نصف شخصية لم يرد لها مبدعها (ضمن رؤية فنية واضحة) أن تخرج مكتملة لذلك جعل لها امتدادات أخرى عبر شخصيات من أهمها (حكيمة – كامل السعدون) وهذا اللاإكتمال في رسم حدود الشخصية ينبثق من التصرفات اللامقنعة التي تؤطر أفعالها. فغياث بتجربته الحياتية –الجنسية الواسعة والممتدة على طول وعرض خطوط المدن والجسد الإنساني غير مقنع في تصرفاته ووجوديته العدمية الخاصة به والباحثة عن الجنس والمتع والفضاءات الجديدة.

إن فعل الانغماس الجسدي في المتع الذي تمارسه الشخصيات، هو الموجه الأساس للبنيات الحكائية في النص الروائي، فهو المحرك للذاكرة والعامل الرئيس في تنشيطها وتحريكها، وهو من يعيد رسم الأمكنة وتحديد ملامحها وفق ذاكرة شبقية تماهي بينها وبين الجسد الإنساني.

إن العلاقات التي تنشأ –ضمن هذا المحور- بين الذكر والأنثى أساسها الرغبة في امتلاك الجسد/ الشهوة، وتتحكم فيها ثنائيات ضدية من أهمها (الذكورية/ الأنثوية) (الاكتمال –النقص) (الحضور –الغياب) (مانح –ومستخدم)..... الخ.

وتتولد هذه الرغبة من معطى حضاري مترسخ في الذاكرة البشرية ويعمل في اغلب الأحيان بوصفه نسقا ثقافيا ثابتا، فهو يرسم صورة المرأة في ذهنية الرجل الفرد على انها جسد شهواني حامل للذة والعلاقة بينهما علاقة تسويقية قائمة على الإشباع. فالثقافة الذكورية أحادية الرؤية لا ترى في المرأة إلا الجسد والثقب، وهذا ما يتضح في الحوار الذي يدور بين غياث وحسان صبحي والرسام المتوحد.

"عمو حسان، لماذا لا تشرب؟ وأنت يا غياث؟ خمسة أعوام في مدريد لم أكن أحيا فيها، كنت مدفونا في الألوان والخمرة وأجساد النساء، لا تسألني عن عددهن ولا عن ملامحهن فلم اذكر إلا ثقوبا، أولجه فيها فأستريح، عربيات ومن أمريكا اللاتينية وفرنسيات وأفريقيات وأسبانيات"[(4)].

وتنبني اغلب المقاطع ذات الدلالات الجنسية على شكل استذكارات بعيدة أو قريبة المدى، يستدعيها (غياث) وهو يقارن بين الكبت والحرمان في ماضيه (العراق) والانفلات الواسع في علائقه الجنسية في الحاضر، لذلك عندما يتذكر علاقاته الجنسية أو النسائية في ذلك الماضي البعيد يسرف في ذكر التفاصيل الجسدية الدالة على الشبق وعلى الاتصال الإنساني، إذ يتحول الجسد في تلك المرحلة العمرية إلى أداة تواصلية بين شخصين والى غموض يحاول كل من الطرفين (الذكر والأنثى) اكتشافه، أي إن الفعل الجنسي يتحول إلى فعل إثبات للوجود، وهو بذلك على النقيض منه في الحاضر –حاضر القص– إذ يتبدى الفعل الجنسي فعلا انتقاميا تعويضيا عن سنوات القحط والجفاف، ففي استذكار جنسي بعيد المدى وغير محدد، هناك إغراق في ذكر التفاصيل التي تؤكد على تجاوز المحرم والرغبة بالاتصال مع الآخر واكتشاف غموض جسده **"يعاود تطويقها بذراعيه المفتولين، يهتصرها برغبة وقوة، يمد يده لتمسح على ساقيها الدافئتين، ومن ثم لتصعدا قليلا وهي منتشية، نصف مغمى عليها، يرفع الثوب أعلى فأعلى، يكتشف ذلك السحر الأسمر المجهول، يهبط بفمه، ويظل يقبل الفتنة في ذلك اللحم النابض تمتد يداه عجلتين إلى أزرار بنطاله، تنكانها بسرعة، ينبثق ذلك الشيء متوترا أشمّ، تفتح عينيها فتراه، تصرخ أولا، يتنازعها عالمان من الخوف والشبق، تلتصق به، يدس ذلك الشيء بين فخذيها فيعلو فحيحها وتتلاحق أنفاسها اللاهثة"**[5].

إن التركيز في المقطع السابق لا يكون على الجسد الأنثوي فحسب بل هناك تأكيد على المشاركة في الفعل الجنسي ومحاولة اكتشاف جسد الآخر من الطرفين.

إن علاقات (غياث) الماضوية المحكومة بالجنس واللذة والشبق والخوف تلح دائما على ذاكرته وتعمل على توجيه تصرفاته الآنية لذلك يعمد النص عبر الراوي المشارك في الأحداث إلى ذكر التفاصيل الدقيقة ودور الطرفين في العملية الجنسية **"كرر ذلك معها مرات، يطرحها على الأرض فوق بلاط مدخل البيت الشرقي الطراز، يلحس بياضها بلسانه، يشمشمها كلها، يصل إلى كل مكان في جسدها، من حلمتي ثدييها حتى...... والى قدميها الورديتين، وكان كل مرة يزداد هدوءا وتماسكا ومعرفة بجسدها"**[6].

غياث داود بذاكرته الممتلئة التي تمثل نكوصا وهربا من الحاضر إلى الماضي، يعمد إلى استدعاء تفاصيل علاقاته في الماضي البعيد، هذه التفاصيل المغلفة بحنين واضح نحو تلك الفترة، لذلك تتأطر علاقاته الجسدية/ الجنسية ببعد إنساني يعمل على إقصاء الثقافة الاستهلاكية التي تصور الجسد بوصفه حاملا لقيم اللذة فحسب، مع وجود استثنائين لهذه القاعدة تتصل بتجربته الجنسية الأولى التي تؤشر على الاشمئزاز والنفور من الجسد الأنثوي **'يومذاك عرفت طعم المرأة، ولكن أي طعم كان؟ كان حامضا وزنخا مثل مستنقع**'(7).

أما علاقات غياث والشخصيات الأخرى (حسان صبحي- سامي المنذر- الرسام- كامل السعدون) في الحاضر –حاضر القص- فهي على الرغم من محاولات الشخصيات الفاعلة فلسفتها وإضفاء الطابع التأملي على العلاقة التي تتحكم بجسدي المرأة والرجل إلا أنها تبقى محكومة برؤى جنسيته واضحة '**سعيدة بنت المنصف، المرأة كون وآفاق، وذلك الزعيم المزواج لن يعرف هذا، ولم يحس بهذا الطعم، ولهذا فهو بعيد عن التحليق الصوفي والإبحار في غموض الجسد لفك طلاسمه وتفجير أسراره، ولكن لابد من هذه اللذة اللعنة، لابد، فهذا السحر الناعم قد ينحصر وتطلق عليه النعوت الواطئة، وتخرس موسيقاه، ويصبح مجرد قرع فوق طبل مثقوب أو قد ينفجر في حادثة اغتصاب أو انتحار أو جنون ابدي**'(8).

هذه النظرة الصوفية التأملية للجنس والجسد هناك ما يخالفها على مستوى الفعل داخل النص المتخيل، باستثناء علاقة غياث بسحر نحاس وجليلة عباس، التي كانت أشبه بالحب الأفلاطوني منها بمحاولة امتلاك جسد، ويتأكد هذا من محاولات الهروب والتجديد المستمرتين والبحث عن الجسد/ المتعة في أي مكان ومع أي شخص فالعملية الجنسية مرتبطة بالارتواء الجسدي، وفي محاولة من غياث لتجديد علاقته بـ (سعيدة بنت المنصف) التي بدأت تتآكل في ذاكرته وحاضره يتحول اللقاء الجسدي بينهما –وهي مخمورة- إلى فعل اغتصاب امرأة لم يعرفها من قبل **'ألقى عليها نظرة متمعنة وانتبه إلى تنورتها المنحسرة التي تكشف عن ساقيها الأبيضين، وتصورها امرأة غريبة لم يمتلكها يوما أو ينفث سخونته بين فخذيها عشرات المرات، وهدرت الرغبة في**

شرايينه من اجل أن يمتلكها في هذا الوقت ويتعرف على طعم جسدها وهي مخدرة نصف ثملة، نصف نائمة[9].

إن الفعل الجنسي يتحول في حاضر الشخصية إلى معركة إثبات وجود وتحقيق كينونة وطريقة لسحق الآخر وتدميره وإقصائه، وبهذا ينتفي البعد الإنساني للعلاقة الجسدية، وتصبح عملية بيولوجية الغرض منها إشباع الغريزة والتنفيس عن عقد ومكنونات وانعكاسا لواقع مرير ومتردي **إنطرح فوقها فغطاها كلها بهيكله الطويل، وود أن يعوي، يرفع صوته بالعواء ليوقظ كل من في الدار ويهدم اطمئنانهم وسلامهم اللذين يغطون فيهما، وينادي تلك في الدار ويهدم اطمئنانهم وسلامهم اللذين يغطون فيهما، وينادي تلك الأيام المطوية أيام الحرقة والاستمناء والحمى التي تأكل العيون (...) مرت عليهما قرابة الساعتين وهما في اشتباك والتحام لا احد يذعن ولو إلى هدنة مؤقتة، وكلما أحس بالكلل تطرحه لتكون فوقه، وصرختها الوحيدة التي تتردد ضارية كالفحيح:**

-اقتلني، اقتلني.

تكررها بلا انقطاع، فيواصل طعنها، دون أن يقضي عليها تماما[10].

يتكرر هذا التصرف مع أكثر من شخصية نسائية، فالفعل الإرتوائي يحرك الحدث ويحدد التصرفات المستقبلية للشخصية على أساس استملاك الجسد لمدة زمنية محددة، ومن ثم محاولة الهرب منه والبحث عن جسد –تجربة جديدة، وبذلك تكون الرغبة باستملاك الجسد هي المحور الذي تتمركز حوله العلاقات الجسدية ومنطق ربطها بالأحداث **"زينب عزوز إن سعيدة بنت المنصف تحتضر في قلبي وإنني سأعلن موتها يوما ما، وليس هذا اليوم ببعيد (...) يا حكمة صديقي الرسام المتوحد تعالي، اقتل المرأة بالمرأة، سأفعل ذلك، سأضرب رأس زينب عزوز برأس سعيدة بنت المنصف سأهشم كل ما بنيته وما ثرثرت به وأنا معها، سأقارع هذه المرأة الخصم، المرأة الجسد، المرأة السفر لأعود كما كنت غياث داود المقفر الناحل المعمد بالنفور والهجران (...) أحط في غرفة صغيرة ولا اتصل بأحد أعرفه، اجلس في مقاه، وادخل مراقص ومشارب، وقد أقود إلى غرفتي سائحة مفلسة أو عاهرة تعرف كيف تؤجج فحولتي"**[11].

إن الخواء الروحي الذي يعيشه غياث داود يدفع به لمحو التعهر، والبحث المضني وبلا توقف عن اللذة العابرة من دون الالتفاف إلى علاقة حقيقية تعيد للروح مكانتها وانسجامها مع الجسد، وتعمل على إيجاد التوازن بين ماضي الشخصية وحاضرها **لم يعد غياث داود إلا عاهرا محموما يتورم صدغاه، وعيناه تختمران بالشبق والرغاب الفائحة، فحولة مريرة تقترب من الداء والاقتتال، فلم تسلم منه حتى عاهرات المدن الغربية في لندن وباريس وجنيف وصوفيا وبراغ وفي الرباط والقاهرة وبيروت و....**[12].

يحاول غياث داود المسكون بالغربة والاغتراب أن يجعل من جسده أداة للبقاء والديمومة، ودليلا على الفحولة المنقوصة التي تقتات على أوهام الماضي ودنس الحاضر لذلك لم يعد أمامه إلا جسد أنثى وشبقية ذاكرة لا تهدأ.

فضلا عن التمثيلات الجسدية ذات الغائية الرغبوية المرتبطة بمبدأ تحقيق اللذة، فإن هناك خيطا رفيعا يربط بين عهر الجسد وعهر السلطة الفاسدة، ويرى بأنهما متشابهان لكن الفرق بينهما في الغايات لا في الوسائل، فغاية الأول تنحصر إما في المكسب المادي أو تحقيق المتعة الجسدية أما الثاني (السياسي) فهدفه التدمير والتسلط والقمع **أيها المتعب الذاوي تأمل فوديك المشتعلين بالبياض، واذكر الله كثيرا لعلك تفلح، آه إني متدينة وهذا ما يعطيني الهدوء والرضا في أوج اشتعالي، سامحني الله؟ سيسامحني حتما، أو أنه قد سامحني فعلا. أقول هذا باعتداد ويقين، ما الذي فعلته حتى لا يسامحني؟ هل علقت الناس من رقابهم في الطرقات؟ هل نبشت القبور؟ هل فقأت عيون الصغار والأمهات**[13].

ثانيا: الجسد المبجل (توهجات الجسد)

كما أسلفنا في المحور الأول (الجسد الرغبوي) فإن نص الرواية يتجاذبه جسدان الأول دال على الرغبة والمتعة واللذة، والثاني جسد مقدس، مبجل يؤشر على قيم النبل والجمال والجلال.

إن المقدس بمختلف تجلياته يكتسب مشروعيته عندما يضع الناس حدودا له، لا يمكن تجاوزها إلا بخرق المحرمات وانتهاكها، لهذا يبقى المقدس خالدا في الذاكرة

وعصيا على النسيان. والمقدس لا يتميز عن غيره ولا يكتسب دلالات التقديس والاحترام والتبجيل إلا باتساع حجم الطاقات الممنوحة له[14].

نص خطوط الطول.. خطوط العرض وهو يحتفل بالجسد على مستويين، رغبوي ومبجل، فإنه يستعرض الحياة الواسعة بكل تمفصلاتها بعيدا عن الرؤية الأحادية للجسد التي يمكن أن تجعل منه أنموذجا ثابتا لا يقبل التحول والتغيير.

يقدم الجسد المبجل في النص الروائي ضمن خطين متوازيين:

الأول: جسد الأم

يحتفي نص (خطوط الطول..) بالأم ويقدمها معادلا موضوعيا لأشياء عدة من أهمها الوطن على مستوى الثيمات، والفضاء الزمكاني على مستوى البناء الفني.

إن جسد الأم، جسد مبجل، واهب للحياة، وحاضن للمرجل يقوم عليه ويمنحه الحياة والحنان[15].

إن (حكيمة بنت جابر) تمثل دالة مكانية زمانية تتسع دلالاتها لتشمل الوطن (العراق) بأكمله[16]، وتتماهى مع الأمكنة (المدينة- البيت) وتتبادل الأدوار الدلالية معها.. المرأة/ الأم التي يقدمها الخطاب الروائي عبر ذاكرة الابن (غياث) عبارة عن جسد ضعيف مليء بالأسقام إلا أنها صابرة، قوية، حازمة، نبع للحنان حتى بعد موتها، إن حكيمة بنت جابر أنموذج نسائي مغاير ومخالف للغة الجسد التي تطفح بها الرواية، وعبر جسد الأم يختزل الوطن في المرأة والمرأة في الوطن، فحكيمة تمثل الوطن/ العراق بامتداده واتساعه، وجسدها الضامر يتعملق حزنا واسى في النص ويتأسطر حتى لكأنه طائر العنقاء، الذي لا يختفي/ يحترق/ يموت حتى يعود من جديد قويا/ جميلا/ مهيبا **"حكيمة بنت الشيخ جابر ظلت مرابطة في ذلك الزقاق، جاءته أول مرة عروسا من بيت أبيها، ولم تغادره إلا مرات معدودات لزيارة المراقد المقدسة في كربلاء والنجف والكاظميين وبعض الأولياء القريبين، ولكن رحلتها الأخيرة من الزقاق كانت بلا إياب حيث حملوها في نعش خشبي نحو حفرة تنتظرها في صحراء النجف (...) حكيمة بنت الشيخ جابر لم تعرف الأناقة يوما وأقصى ما تضعه في هذا المجال هو أن تضع الزعفران على مفرق شعرها وتخضب يديها بالحناء يحدث ذلك في ليالي**

الأعياد لتطرد الشرور عن زوجها وأولادها دون أن تتخلى عن ثوبها الأسود الأبدي[17].

إن التماهي بين الشخصية والمكان والوطن الحزين يمتد على طول صفحات النص الروائي والقاسم المشترك بينهم الحزن والسواد، لهذا يتسم استدعاؤها في ذاكرة غياث بالتفجع والحزن وتكتسي اللغة دلالات شعرية ذات ملامح ترتبط بتاريخ العراق المليء بالمآسي "**حكيمة بنت الشيخ جابر هيا انهضي لملمي بقاياك وانبعثي مثل لجمة من حنان وأمطري ما الذي بقي من ذلك الجدث البعيد في صحراء النجف الشاسعة، وهل تتحرك عظامك الموارة شوقا أو حزنا لابنك المتعب المدمى؟ (...) حكيمة بنت الشيخ جابر لماذا لا ترقصين تلك الرقصة اليتيمة التي كنت تعرفينها؟ حيث تتمنطقين بعباءتك الصوفية السوداء وتشبكين يديك وتدعين الأصابع النحيلة تطوق بعضها، وتنفرد سبابتك بإطلاق تلك الإيقاعات النابضة، ثم تدورين حول نفسك بحركة مغزلية سريعة وتتراوح قدماك في رفس الأرض التي يتطاير غبارها بينما يصهل فمك بالزغاريد اللاهثة، أو الغناء الخليط من الهوسات والأهازيج**"[18].

في موازاة الأم/ الجسد ذات الذكرى المقدسة يبزغ دور (الأب) الذي يعد معادلا موضوعيا للسلطة السياسية والاجتماعية وقاهرا للام (ذات البنية الضعيفة)، إن المواجهة تصبح بين القيم الإنسانية واللذة الجسدية. فهذه القيم مارست دورا فاعلا في لا وعي (غياث) وعمدت إلى تشكيل مسارات الذاكرة لديه، وحددت نوعية العلاقة التي تربطه بأبيه، فالأب الشبقي المزواج يشارك ابنه في مضاجعة فتاة، وبهذا يصبح الجسد الأنثوي المنتهك منقسما بين الابن وأبيه، فما يترك في ذاكرة (غياث) جرحا لا يندمل، وتبقى صورة الأب مشوشة لديه واقرب إلى السلطة الفاسدة منها إلى صورة أب حقيقي **رُبما يكون من سلالة خليفة عباسي كان يمتلك في قصره عشرات الجواري والمحظيات (...) يفعل هذا وأنا متروك للتحرق والاستمناء؟ إنه وراءك هذا الأب، بعقاله وسعلته الخاصة المميزة التي يطلقها وهو يحمل إبريق الماء وعباءته الصوفية على كتفيه متوجها نحو الخلاء المحيط بالبيت ليقضي حاجته ويعود ليتوضأ ويصلي، ولكنك لن تصدق صلاته فقد رأيته مرة يخرج من بيت صفية جارتك التي يميزها بياضها وسط**

وجوه سمرتها تقارب السواد بفعل السخونة ولسع الشمس. كما يميزها أيضا امتلاؤها الذي جعل سبعة رجال يتزوجونها بالحلال (...) ولكن المفارقة الجارحة إن صفية كانت على علاقة معك أيضا في نفس الوقت وكنت تحين الفرص لتدلف إلى بيتها، لتفرغ فيها لهيبك ولن تخرج منها إلا بعد أن تستنزفك وتحس انك لم تعد قادرا على الفعل بعد (...) ولكنك انسحبت بهدوء جمعت كل حوائجك في صندوق صفيحي ومضيت صوب الناصرية، ولم تعد إلى السماوة، إلا بعد أكثر من عامين لحضور مجلس الفاتحة على روح أبيك'[19].

إن نمط العلاقة بين الأب (السلطة) والأم (الوطن) هو من فرض ذلك الحنين الموجع إلى صورة الأم على طول صفحات الرواية/ مقارنة بالموت المادي والمعنوي للأب الذي شحبت صورته في ذاكرة الابن (غياث) وتحول إلى انموذج للتسلط والقهر، لذلك لم تتواتر الذكريات عنه إلا بشكل متقطع ومبتور وذي دلالة واضحة على الدور العدائي الذي مارسه الأب نحو الأم بإهمالها والابن بحرمانه من لذاته الخاصة، إن غياب الأب في النص الروائي يعود إلى غيابه الحقيقي في حياة (غياث)، وهذا الغياب لا يقابله إلا الحضور المتميز للام، فالأب الغائب على المستويين المادي والمعنوي يقابله الدور الفاعل والحضور الطاغي للام.

الثاني: جسد الزوجة أو الحبيبة

وهو النمط الثاني للجسد المبجل في نص (خطوط الطول.. خطوط العرض).

إن الثنائية التي تشتغل على امتداد النص هي ثنائية العهر/ الطهر، فمع الجسد الرغبوي الشهوي تتضح الصورة الأولى ومع الجسد المعشوق - المحبوب تتجلى الصورة الثانية ويتضح ذلك من الاستخدام الخاص للغة فتغيب المفردات الدالة على اللقاء الجسدي وأوصاف المناطق الحساسة في الجسد لتحل بدلا عنها لغة شعرية طهرانية بعيدة عن الغريزة واللذة وتقترب من الجمال السامي والحب والبراءة والذكرى العطرة، وان ارتبطت غالبا بالموت **'كانت أميرة حسين مشوبة بحمرة فاتنة لايمكن للمرء أن يحس بفتنتها الفاتحة إلا إذا اقترب منها وسمع صوتها الناعم ذا الرنين والدفء وهي تحرك أصابعها عند الكلام بينما ترمش عيناها الضاحكتان بكثرة. وكان لها شعر**

قصير، فاحم السواد، تشع خصلاته السبطة ببريق أخاذ، ورغم قصره فإنه لا يهدأ في مكانه حيث أية جهة يتحرك نحوها رأسها لذا كانت يداها تداريانه دوما، وغالبا ما كانت تبقي يدها فوق طرتها حتى لا تنسكب على جبينها فتغطي عينيها (...) يا لها من امرأة فاتنة، أحببتها ودهشت بها منذ أول مرة وقع نظري عليها، إنه الحب النادر الذي تحدث عنه العشاق المغمورون في تلك القصائد والحكايا الجارحة، وها أنا أعيد عليكم حكايتهم، وأتناثر أشتاتا مقتولا بهذه الفتنة[20].

إن الكتابة بهذه اللغة عن الجسد ترفع من قيمة الجسد الأنثوي وترد الاعتبار إليه وتغدو دلالة الكتابة بالجسد أو عن الجسد بعيدة عن الغريزة والإثارة، ويتحول الجسد إلى قيمة ثقافية ذات دلالات واضحة على المكان/ الوطن/ الأم/ الحبيبة في ذاكرة غياث – عبدالرحمن، وبذلك يتضح إن عبدالرحمن لم يعمد كليا في مشاهده الأنثوية إلى تسويق الجسد الأنثوي بوصفه ثقافة دون وامتهان، بل دفع به (الجسد) إلى السمو والارتفاع، فالمرأة عندما تتحول إلى أم أو حبيبة أو صديقة أو مناضلة (خالته) من دون الالتفاف إلى الغريزة، فإنها تقدم على أنها معطى ثقافي متصل بالرؤية الايجابية للمرأة على حساب تراجع الرؤية الإقصائية ذات البعد الغريزي، وهذا ما يبين عند وصف (فاتن عثمان) **تقفر المدن والقلوب وتقسو النهارات القائظة وليس هناك من ملاذ غير المقاهي بمراوحها السقفية المتباطئة التي يعشعش عليها الوسخ والذباب، أو شاطئ النهر الذي ترصعه أكوام الملابس التي تركها السابحون وهم يغطسون في الماء ليبردوا ويخففوا من لسع السخونة الجائرة، وكنت تجدين متعة في مراقبة السابحين والنسوة يغسلن الأواني والثياب في مجرى الماء تتلفعين بعباءتك الناعمة السوداء، وتمسكين بها من العنق حتى لا تأخذها الريح، وتهل من وجهك الأسمر الأسر تلكما العينان، كنت نغمة منفردة في لحن المدينة المكرور وشارة مرفرفة للجمال والبهاء، ولو بحثنا في خيام البدو المرابطين في رمال الجزيرة وبين هوادج القبائل المرتحلة الباحة عن الكلأ والماء لما وجدنا مثيلا لعينيك. سعة البحر ودكنة الليل، ونقاء قلب طفل**[21].

تماهي الجسد المعشوق مع المكان هو ما يميز المقطع النصي السابق، فالتماهي والتداخل بين أوصاف الجسد وتعدد الأمكنة ولاسيما المكان الطبيعي بائن، فالمرأة

متصلة بالمكان وتكاد تكون جزءا منه لا تنفصل عنه ولا عن ذاكرة الراوي الجسد يمتد في المكان ويتأسس به[22].

إن هذه العلاقات المتأسسة على البعد الإنساني والمبلورة لمعطى ثقافي ينأى بالمرأة عن النظرة الأحادية التي لا ترى فيها إلا جسدا تسير في خط مواز للعلاقات ذات البعد الرغبوي، فعلاقة (غياث) بـ (سحر نحاس وجليلة عباس) علاقة روحية لا صلة لها بالجسد الفائر الباحث عن اللذة **كنتما وحيدين في بيتك الذي يقع في إحدى الضواحي الغربية من بغداد. تجمعكما ألفة نادرة، لم تجعلك تشعر يوما بالرغبة في امتلاك جسدها أو معرفة ما وراء بنطلونها الجينز الذي تصر على ارتدائه دوما، وأقصى عاطفة أبديتها نحوها أن قبلتها على خدها ذات يوم، وكأنك قبلت مبسم زهرة، وخد طفل رغم إنها كانت تفوح أنوثة وهيبة وبجسدها الأبيض الطويل الذي يشبه أجساد بعض الممثلات الفرنسيات (انوك ايميه) بالخصوص كما كنت تحب أن تصف لها سحرها الخاص الذي يجعل ذيول الرجال تهتز مثل كلاب طيعة**[23].

إن الذي فرض هذا النمط من العلاقة إن (سحر وجليلة) هما امتداد للأخت (سعاد) وللأم (حكيمة) وللزوجة والحبيبة (أميرة) لهذا فإن المودة والألفة هما ما يميزان العلاقة البعيدة عن اللذة والرغبة في امتلاك الجسد... إن غياث داود أخذ الكثير من صفات أمه وصديقه (كامل السعدون) وعلاقاته القائمة على الصدق والمحبة والبعيدة عن الشبقية المدمرة والمتمركزة حول الأنا الفردية هي نتيجة طبيعة لتأثره بهاتين الشخصيتين.

ثالثا: انتهاك الجسد

للجسد الإنساني حرمة وقدسية، وهو مكان يمارس فيه وبه الفرد سلطته ويكون حميما وأليفا مثل الدار[24]. وانتهاك قدسية الجسد يمارس تحت ضغوط سياسية -اجتماعية- ثقافية.. الخ وهذه القضية (العنف -القمع- الانتهاك) من القضايا الإشكالية التي طرحتها الرواية العربية، وهي واضحة المعالم في خطاب الربيعي الروائي وان كانت بدرجات متفاوتة، والعنف الجسدي ذو الوشائج الاجتماعية السياسية هو

الأكثر بروزا في نص خطوط الطول.. خطوط العرض، وهذا العنف –الانتهاك يأخذ أشكالا عدة منها الفردي ومنها الجمعي الذي يتمظهر عبر موضوعة الحرب التي تعمد إلى التدمير والانتهاك الجماعي لقدسية الإنسان.

الإنموذج الأول يعرض لتجربة جنسية لم تكتمل لـ (غياث) في مرحلة المراهقة تمثل اعتداء لشاذ جنسي، وقد تركت في نفسه وذاكرته أثرا لا يندمل **ذلك اللوطي الاقشر هو الذي جعلني افر مذعورا، إذ طلب مني ذات يوم أن أوافيه إلى بيته بعد العمل، وسألته ببراءة ابن الرابعة عشرة: وماذا تريد مني؟ وأجابني بمكر لم افقهه وعيناه تروزانني: لنفرح، ونتناول طعام العشاء معا. فعدت أسأله: وهل هذه ليلة زواجك؟ وضحك حتى كل وأنفاسه الحارة تنقذف من منخريه الواسعتين ومعهما رائحة العرق الذي يكرعه بغزارة، بعد ذلك نطق: تستطيع أن تقول عنها بأنها ليلة زواجي، ولكنه زواج من نوع آخر سأعرفك عليه، سيخلو لنا الجو معا أما أمي التي تقيم معي فسأطلب منها أن تذهب إلى بيت أختي**[25].

الانتهاك لم يمارس على الجسد لكنه ترك آثارا نفسية على الشخصية، وبذلك يكون الاعتداء على الجسد غير مكتمل لكن الشروع فيه ترك مؤشرات تدل عليه وعلى أمراض اجتماعية حقيقية في مجتمع يعيش كبت وأوضاع غير سليمة **كان الكبت يعتصر عيون ذكورها ونسائها من كل الأعمار وتجعلهم سخونتها يبلغون سن الرشد مبكرين فيأخذهم السحاق واللواط والزواج، واسعد الذكور من يمتلك حمارة ينقل عليها أحماله وينزلها في حفرة خالية كلما وجد المجال ليفرغ فيها رغابه المتوقدة**[26].

وتتداخل مع قضية القمع الاجتماعي والسياسي رؤية مأساوية تتحكم في البناء السردي للنص الروائي وتعمل على تفعيل الثنائيات المتضادة المؤثرة في تكوين البنية الحكائية العامة والرؤية الشمولية للجسد، فثنائية(الطهر- العهر) تعمل بطريقة معكوسة ومفارقة وتحمل في ثناياها دلالات السخرية السوداء من الأوضاع الاجتماعية، وهذا يستشف عند مقتل شخصية نسائية والاعتداء على حرمة جسدها الجميل بذريعة الدفاع عن الشرف **نورية إن أنس شيئا لم آنس ما حل بك ذلك اليوم عشت كابوسا طاردني سنوات، وصرخة استغاثة تطن في رأسي حتى يوم الله. فقد**

لحرك أخوك في صباح يوم قائض (...) نورية كان أخوك لوطيا ولصا ومدمنا وقبل ذلك غلاما عند تجار زنجي عاش معه في بيته كزوجته. ولكن شرفه السليب المشتت وشرفه الرفيع لم يسلم من الأذى إلا بعدما لحرك، ولحر معك الطفولة والنقاء (...) نورية السالم سقطت أحشاؤك على الأرض السبخة وتقنطرت فوقها، رفست الأرض مرات وهو واقف فوقك يتأملك منفوشا مزهوا، ولم يسحب خطواته إلا بعد أن تأكد أنك قد انتهيت'[27].

إن هذا الفعل السادي المقترن بنظرة دونية للمرأة حفر عميقا في ذاكرة الراوي/ الشخصية لهذا بقيت نورية/ المرأة أنموذجا للازدواجية الذكورية في المجتمعات الشرقية وهذه ما أكدته ثوابت النص الثنائية المتضادة من العفة والطهارة التي اتسمت بها الأنثى مقابل العهر والفسق المطوق به الأخ- الذكر، ولكن مع ذلك فالايديولوجيا الاجتماعية والترسبات العشائرية مارست دورها في انتهاك قدسية الجسد الأنثوي لتضمن له العفة والطهارة.

أمام هذه النماذج الدالة على الجسد الأنثوي فإن هناك نماذج تتعلق بالجسد الذكوري وقضية العنف السياسي الذي تمارسه السلطة ضده بقصد انتهاكه وامتهانه ونفي صفة الإنسانية عنه، فالجسد الإنسان غارق بشكل مباشر في الميدان السياسي وعلاقات السلطة تمارس تأثيرا مباشرا عليه[28].

ورواية خطوط الطول.. خطوط العرض تماثل الرواية العربية المعاصرة في أن ظاهرة القمع شكلت فيها سمة فنية بارزة وتحولت إلى ظاهرة لها صفة الديمومة والشمول[29]. تحيط بالإنسان العربي وتطوقه ولا تترك له فسحة للإنعتاق من أسرها.

التعذيب الجسدي المتصل بالسلطة السياسية والترهيب والقمع والانتهاك أهم مميزات العلاقة بين الفرد الهش والسلطة القوية، وعلى الرغم من إن الرواية تمثل في بعض جوانبها سيرة فردية- جماعية محورها الأساس (غياث) إلا أنها تعرض لصورة المجتمعات الشرقية والعلاقات المرضية (السادية- الماسوشية) التي تتحكم في الأفراد والسلطات.

غياث داود ابن الحزب والسلطة في بلده العراق باعترافه **'أنني ابن نظام الحكم**

فيه والمؤمن بمبادئ الحزب الذي يحكمه[30]. لذلك كانت تجربته القاسية مع السلطة ماضوية ومحكومة برهاب خاص عن فترة الحكم الملكي وان حاول أن يسحبه على حاضره –حاضر النص الروائي–.

أما (كامل السعدون) فهو الوجه الآخر لـ (غياث داود) فهو لا يمثل النقيض الحاد له وإنما الامتداد الطبيعي لشخصيته، لذلك فـ(كامل) وعلى الرغم من تجربته المريرة مع الأحزاب وأدوات السلطة يقرر العودة إلى الوطن في خاتمة المطاف وهو يمثل الأنموذج الذكوري الصامد في الوطن والغربة **"عرفت أنهم قد علقوك من ساق واحدة في مروحية سقفية وخمنت إن ذلك ربما يكون قد دام يومين أو أكثر، جلدوك مرارا ثم حشروا في إستك أنبوبا مطاطيا ثقبأت وصرخت وشتمت أول الأمر ثم كف جسدك عن المقاومة وأصبح مجرد جثة هامدة مدلاة ينبض فيها قلب متماوت بوهن وخفوت، حملوك بعد ذلك إلى حوض ماء ساخن ورموك فيه، ثم نقلوك إلى حوض ماء بارد، فرغوا فيك كل ما ادخروه من حقد ومقت**"[31].

وفي مقطع نصي آخر "**جلست جوارك، أمسكت بيدك ففزعت إذ وجدتها مقلوعة الأظافر والدم يتخثر فوقها، تركتها وقلبت الأخرى فوجدتهم قد فعلوا فيها الشيء نفسه وتحولت إلى قدميك كانتا مقلوعتي الأظافر أيضا. وقمت بفتح زيقك فوجدت جراحا أخرى على الصدر**"[32].

...

يطرح موضوع الجسد واشتغاله فنيا في رواية (خطوط الطول.. خطوط العرض) إشكاليات عدة تتراوح بين مقاربته على مستوى الثيمات وعلى مستوى البناء الفني للنص الروائي، فـ عبدالرحمن الربيعي يقارب هذا المعطى برؤية فنية واضحة تتقصد استثمار عالم الجسد بتعالقاته الكثيرة عبر المتخيل السردي لإعادة تركيبه وفق رؤى متعددة انقسمت بين ثنائية العهر (الرغبة) والطهر (الجسد المبجل) فضلا عن طرح مسألة انتهاك حرمة الجسد الإنساني من خلال مركزيات ثابتة تعمد إلى تناول الجسد بوصفه هوية خاصة سواء أكانت هوية وجود أم هوية امتهان أم هوية إلغاء.

الهوامش:

(1) أيديولوجيا الجسد (رموزية الطهارة والنجاسة): فؤاد الخوري:دار الساقي: بيروت: ط1: 1997: 23.
(2) حول نظرية الجسد العاشق وتأويلاته: مطاع صفدي: الفكر العربي المعاصر: بيروت/ باريس ع(118- 119) لسنة 2001: 9.
(3) جماليات الصمت (في اصل المخفي والمكبوت): إبراهيم محمود: مركز الإنماء الحضاري: حلب: ط1: 2002: 110.
(4) خطوط الطول.. خطوط العرض: عبدالرحمن مجيد الربيعي: دار المعارف للطباعة والنشر: سوسة- تونس: ط2: 1993: 52.
(5) م.ن : 28- 29.
(6) م.ن : 128- 129.
(7) م.ن : 352.
(8) م.ن : 350.
(9) م.ن : 285.
(10) م.ن : 435- 436.
(11) م.ن : 209
(12) م.ن : 342.
(13) م.ن : 18.
(14) المقدس (المصطلح والمفهوم): عبدالعلي الدكالي: الفكر العربي المعاصر: بيروت- باريس: ع(118- 119) لسنة 2001: 68.
(15) المرأة واللغة: عبدالله الغذامي: المركز الثقافي العربي: بيروت: الدار البيضاء: ط1: 1996: 82.
(16) ينظر ملحق رواية: خطوط الطول.. خطوط العرض: دراسة د. مصطفى التواتي.
(17) الرواية: 243- 244.
(18) م.ن : 341.
(19) م.ن : 100- 101.
(20) م.ن : 40- 41.
(21) م.ن : 172.
(22) شعرية المكان في الرواية الجديدة: خالد حسين حسين: مؤسسة اليمامة الصحفية: (كتاب

الرياض 83): الرياض: 2000: 220.

(23) الرواية: 77.

(24) التربيولوجيا الجسد والحداثة: دافيد لوبروتون: ت: محمد عرب صاصيلا: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: ط1: 1993: 5.

(25) الرواية: 86.

(26) م. ن: 78.

(27) م. ن: 169- 170.

(28) جماليات الصمت: 109.

(29) السمات الفنية في رواية القمع العربية: نزيه أبو نضال: فصول: ع(3) مج (16) لسنة 1998: 120.

(30) الرواية: 97.

(31) م. ن: 332.

(32) م. ن: 331.

المثاقفة والممانعة

في رواية سباق المسافات الطويلة لـ(عبد الرحمن منيف)

مدخل :

شكلت العلاقات (الحضارية / الاستبدادية / التسلطية / الاستعمارية) بين الأنا والآخر، احد أهم المكونات المشكلة للهوية الوطنية الباحثة عن خصوصيباتهاوقد تبين هذا عبر الخطاب الروائي العربي الذي جسد هذه العلاقة وطرحها بأشكال مختلفة منذ نهايات القرن التاسع عشر ، ومرت هذه الإشكالية بتطورات هامة تدرجت من الرحلة والاستكشاف والسفر إلى الغرب مع (الطهطاوي وعلي مبارك) وصولا إلى (موسم الهجرة إلى الشمال) التي شكلت لحظة تاريخية فارقة حول جدلية الأنا والآخر وطرح سؤال الهوية من موقع مختلف .

في رواية سباق المسافات الطويلة لعبد الرحمن منيف ، يعاد طرح هذه الإشكالية ولكن بطريقة تعكس المسار الجغرافي والتاريخي للأمور : من خلال العمل على وضع الذات والآخر في المسار الثقافي الحقيقي ، لفهم الأسباب التي أدت إلى فشل التلاقي الحضاري ، عبر الصراع الواضح بين المركزيات الحضارية ، التي عمدت إلى توظيف وبناء الأنموذج المعرفي الجاهز الذي يعمل على تفسير وقراءة الآخر بصورة مغلوطة ، مما أسس لاختزاله وإلغائه وعدم الاعتراف به ، وكان لهذه الرواية خصوصية واضحة وهي تبحث في (آخر النحن) داخل الطرفين المتناقضين (الشرق / الغرب) وصولا لتثبيت الهوية على المستويين الفردي والجمعي .

مفاهيم إجرائية : الآخر ... الهوية (الممانعة والمثاقفة) :

البحث في مسألة الآخر يستلزم شرطا لاستكماله ، يتمثل في البحث عن الذات ، وإعادة طرح سؤال الهوية من مواقع مختلفة ، إذ أن تجلي الآخر بأنماطه المختلفة وصوره المتعددة ، يستدعي بالضرورة تجلي (الأنا) ، وقد تداخلت قضية الآخر في الفكر والمخيال الإنسانيين بقضية إشكالية غاية في التعقيد ، وهي قضية الهوية أو (إثبات

وجود الذات) وعلاقاتها مع الغير ، والبحث عن الجذور والأصول ، والعمل على الحفاظ عليها من التلاشي والذوبان في بوتقة الآخر المختلف ، إذ أن مفهوم الهوية بتعدد إشكالياته لم يطرح فكريا ، ولم يتبلور مفاهيميا إلا مع طرح مفهوم الآخر المختلف او الآخر العدو .

وإذا كان "الشرط الرئيسي الذي لا بد منه لكي يوجد (آخر) حتى وان لم يكن الشرط الوحيد هو وجود أنا"[1] .

فالسؤال الذي يطرح هنا ، من هو هذا الآخر ؟ هل هم مكمل الأنا واحد أهم العوامل التي تعمل على عدم اختزالها في نمط تكراري ثابت ؟ أو هو الوجه الثاني للأنا والنقيض والمختلف والعدو ؟ أو هو ببساطة "المختلف بشكل أساسي عن النحن"[2] .

من المؤكد أن الآخر لا يعني أو لا يساوي صورة الآخر التي بنيت في المخيال والفكر ، وان هذا الاختلاف لا يعني دائما اختزال الآخر والعمل على إلغائه ، بقدر ما يمهد للتعرف على (الأنا) من خلال إثبات وجود الآخر .

ولأجل ضبط مفهوم الآخر ومسألة الآخرية ، حدد احد الباحثين تجلي صور الآخر ضمن أنماط ثلاثة قارة في المجتمعات الإنسانية ، وهي تتناسب وفقا لثلاث استراتيجيات تتداخل وتتباعد تبعا للعلاقات الإنسانية والحضارية المختلفة ، وهذه الاستراتيجيات تتناسب كذلك مع مفهومي الممانعة والمثاقفة ضمن حدود معينة وشروط مسبقة ، فأما الأولى فأطلقنا عليها تسمية الرفض والطرد ، وتتخذ مشروعيتها شكل صورة سلبية عن الآخر ، والثانية أسميناها الاحتواء والتبعية ، وتكتسب مشروعيتها من عدم المبالاة بالآخر ، وأما الثالثة فسميناها إستراتيجية التعاون والمواطنة، وتستنبط مشروعيتها من تصور ومن إدراك ايجابيين للآخر"[3] .

والواضح ان هذه الأنماط في رؤيتها لعلاقة الذات مع الآخر ، تتراوح بين السلبية المطلقة أي الآخر العدو (المختلف) وفقاً لمبدأ الممانعة ، واللامبالاة أو الحيادية مع الآخر وإمكانية القبول والرفض (المغاير) ، ومن ثم الايجابية المتمثلة بالآخر المقبول أو آخر (النحن) أو الآخر (المطابق) ، والنماذج الأخيرة تدخل ضمن مبدأ المثاقفة بنسب متفاوتة .

أما عن محاولات الفكر العربي التعامل مع مسألة الآخرية ، فقد ارتبطت بسبب الظروف التاريخية بعملية أخرى ، كان هدفها الأساس البحث عن الذات وإثباتها مقابل الآخر الأجنبي في محاولة لإبراز خصوصية الهوية التي يتمتع بها ، ومن ثم العمل على حمايتها من هيمنة وسلطة الآخر ، ولعل من ابرز ما اتسمت به العلاقة بين الأنا (العربية / الشرقية) والآخر الغربي ، الامتداد التاريخي والجذور العميقة لهذه العلاقة المتوترة ، الذي أسس لتراكم صورة سلبية عبر سنوات طويلة للآخر بطرفيه ، السمة الثانية هي الصدمة الحضارية التي أحدثتها العلاقة الناتجة عن لقاء الأنا والآخر ، وهذه الصدمة مثلت وجها من أوجه البحث عن الخصوصية (الهوية) إذا كان مشروع المركزية الأوروبية / الغربية للحضارة لم يستطع الإجهاز على الوجود الحضاري العربي، فانه استطاع في فترات محددة ، وأماكن معينة ، وعند عدد من المفكرين أن يحدث صدمة اقترنت بالدهشة المروعة والقلق المضني والاختلال في التوازن[4] .

وقد تعامل الفكر العربي مع مفاهيم الهوية والآخرية عبر مراحل متعددة ، انتقلت به من الصدمة السلبية نحو المراجعة الجريئة لآليات التشكيل المعرفي للعقل العربي ، في محاولة جادة لمحاورة الآخر والإفادة من منجزه الحضاري ، فكان هناك نماذج معرفية ثلاثة تطورت وتفاعلت تاريخيا وحضاريا[5] :

الأنموذج الأول : تضمن المفاهيم التقليدية الجاهزة عن الآخر ، والتي ترمي الى تأكيد العقائد والقيم الموروثة والحفاظ عليها ومحاولة التقوقع داخل الذات والعمل على عدم الاعتراف (أو رؤية) بالآخر . وتجلى ذلك في التيار المحافظ (او الانموذج البطريكي التقليدي) .

الانموذج الثاني : او الانموذج البطريكي الحديث الذي يتميز بسعيه المستمر للتوفيق بين التراث والحداثة وبين الماضي والحاضر ، وبين الأنا والآخر .

الانموذج الثالث : الوعي النقدي أو الجذري ، ويتميز بنزعته نحو الاستقلال من جهة وانفتاحه على الآخر الغربي من جهة أخرى ، ومحاولته إيجاد أسس للتفاعل المعرفي مع الآخر واستيعاب مفاهيمه المعرفية ونماذجها وأنماطها .

أولاً . مركزية الآخر :

أ. المركزية الغربية (إثبات الأنا / نفي الآخر) :

ثمة تراكم فلسفي ، ديني ، تاريخي ، عمل على بلورة وصياغة علاقة (الأنا) الغربية بالآخر في مختلف تجلياته ، فلقد عملت المرجعيات الدينية والثقافية ، ومن ثم السياسية (التسلطية / النفعية) على تحديد ملامح الآخر ورسم صورته ، ومن ثم اختزاله والعمل الحثيث على إلغائه لأجل إثبات الأنا .

إن الفكر الغربي عمل جاهدا على تنشيط جملة من الفعاليات التي أسست للمركزية والتمركز حول الذات ، ولجأ في ذلك إلى مجموعة من عمليات العزل والإقصاء لـ (الآخر) الشرقي خصوصا ، ومن هذه العمليات[6] :

1. الإقصاء الجغرافي : أي العمل على تثبيت الشرق بوصفه فكرة (جغرافية / مكانية) تقابل الغرب الأوربي .
2. الإقصاء العرقي : عن طريق وضع ثنائيات عرقية تعتمد مبدأ الأفضلية : الآري أفضل من السامي وصولا إلى ثنائية الحضاري / البربري .
3. الإقصاء العقلي : الشرقيون ذوو عقول أدنى مرتبة من العقل الأوربي .
4. الإقصاء الحضاري : تثبيت الحالة العدائية نحو الشرق بصورة عامة والإسلام بصورة خاصة بوصفه حضارة تقابل الحضارات الغربية .

إن عملية الإقصاء في الفكر الحضاري الغربي أسست ومهدت لعملية الوعي بالذات ، مما جعل من المقولة الأولى مناقضة ومؤسسة للمقولة الثانية ، من خلال تقسيم العالم إلى مركز ومحيط ، والمحيط بأشكاله كافة تابع للمركز وصدى له ، ومن ثم عمل (المركز) على نفي (المحيط) وعدم الاعتراف بشرعيته ، فالآخر لا موقع له في "خارطة التفكير الغربي ، فغاية الكمال كما يقول هوسرل أن يكون الآخر غربيا ، فحيث الغرب ، ثمة منطق يقود الحياة إلى مصير خالد ، وبهذا تترتب شؤون الآخر ، بمنظور غربي لا يريد أن يرى في موضوعه ، إلا ما يتقصد أن

يراه هو فعلا ويرغب فيه"[7] .

إن صورة الحضارة الغربية ، والإنسان الغربي ، لم تمثل للبعد الجغرافي فقط وهي تحاول أن ترسم حدود علاقاتها مع الآخر ، بل راهنت على مقاصد سياسية وثقافية ودينية ، ومن ثم حاولت تثبيت بعض الصفات والخصائص العرقية والحضارية والدينية على أنها "ركائز قارة ، تشكل أسس هويته"[8] .

ب. سباق المسافات الطويلة (ثبات الشرق / حركية الغرب) :

الراوية العربية في نشأتها لم تكن إلا وليدة المفارقات الكبرى ، ونتيجة للصدام الحضاري بين الثقافتين العربية والغربية ، فالشكل الروائي مرتهن في ولادته وتطوره بالعلاقة مع الغرب ، تلك العلاقة القائمة على الإفادة من الآخر ، فهي (أي الرواية العربية) "مظهر جديد في الثقافة العربية المعاصرة، استحدثت بصيغتها من مشهد المركزية الثقافية الغربية الأوربية"[9] . خصوصية (سباق المسافات الطويلة / رحلة إلى الشرق) انها تتقصد أن تعرض صورة معقدة ومشتتة وواسعة (للأنا والآخر) وللعلاقة المضطربة التي تحكمهما ، وبذلك فهي تنطلق من سؤال بدهي يناقش مسألة الهوية والوجود .

الخصوصية الثانية انها لا تضع حدودا نهائية للآخر ، ولا سيما (آخر النحن) الذي يبدو في النص الروائي اقرب إلى الإشكالية ، إذ انه يتأرجح بين حدود معادلة (الأنا – الآخر) وعملت الرواية على توسيع مفهوم الأنا عبر (آخر النحن) المندمج حضاريا ودينيا وجغرافيا (إيران) والمطابق لـ (أنا) لأجل إعادة طرح سؤال الهوية المشتركة من موقع مختلف ، مما جعل من البنية العنوانية الثانية (رحلة الشرق) تؤشر على ذلك في مفارقة حضارية / جغرافية مع الرواية العربية ، لتؤكد على ان الرحلة موجهة نحو الداخل لترسم حدود الهوية المتشعبة .

الخصوصية الثالثة ان الخطوط السردية في هذه الرواية متشابكة وتعرض لثنائيات متضادة (الشرق / الغرب – الأنا / الآخر – الحضاري / البربري ...) وهي متأسسة على مفاهيم ثقافية قارة ، حاول الخطاب الروائي كشفها وتفكيكها ، والعمل

على التشكيك والسخرية منها.

الخاصية الأخرى لـ (سباق المسافات ...) انها تقدم صورة معكوسة لنمط سائد في الرواية العربية الحضارية ، التي وضعت الشرق الذكوري مقابلا للغرب الأنثوي ، ضمن علاقات الرجولة والأنوثة ، والتي بنيت على الانفلات في المشاعر الجنسية وعمليات المثاقفة بين الطرفين (الموجب والسالب)[10]، وهذه الصورة قدم منيف نقيضا لها ، فالذكر الغربي (بيتر ماكدونالد) هو من يسافر إلى الشرق ويصارعه عبر الأنثى ، في قراءة معكوسة تقدم فهما جديدا لعلاقات الشرقي مع الغربي.

وتتعدد صور الآخر الغربي في رواية (سباق المسافات ...) وتتأرجح بين المستشرق والمستكشف والمستعمر الجديد ووكلاء المخابرات وخبراء النفط والاقتصاد ، ويشكل هذا التعدد في أوجه الصورة ، فهما غير محدود للآخر بتجلياته المختلفة ، كما يؤسس لظهور (آخر النحن) المتمثل بالأمريكي بوصفه آخر داخل المركزية الأوروبية المتأرجح بين الانتماء والإقصاء ، وتؤطر صورة الآخر الغربي في هذه الرواية الصورة الإستشراقية / الاستعمارية المغلقة بنمط معرفي استعلائي ونظرة نرجسية تتحكم في الأشخاص والأشياء ، سواء كانت هذه النرجسية فردية (بيتر ماكدونالد) أم جمعية (الإمبراطورية البريطانية) .

ج. الموجهات الإستشراقية (القراءة المغلوطة للآخر وتضخم الأنا) :

لم يكن الاستشراق إلا ذلك النوع من المعرفة التي شيدها الغرب لنفسه عن الشرق بوصفه (الآخر) الذي لا بد من عزله وتمييزه ليصبح في الإمكان بناء الأنا الأوربي كذات وحيدة ، كل ما عداها موضوع لها[11].

والاستشراق بوصفه فعالية معرفية ذات توجه إقصائي للآخر ، يعمد إلى بناء (أناه) من خلال تدمير الآخر ، وأستند في ذلك على خاصيتين قارتين في الحضارة الأوربية وهما النرجسية (العمل على إعلاء الذات) والتمركز حول الذات ونبذ الآخر مع محاولة الإفادة من منجزه الحضاري . وقد ولدت هاتان الخاصيتان بسبب طبيعة الظروف التاريخية التي حكمت علاقة الشرق بالغرب ، وهناك خاصية أخرى تتعلق

بالبعد التعصبي (الديني / العرقي / الثقافي) للحضارة الغربية الموجه ضد الشرق الإسلامي ، هذا التعصب الذي غذته الحروب الصليبية كانت المواجهة بين الشرق والغرب ، إبان الحروب الصليبية مؤذية في كونها غذت الخيال لدى الشعوب بأسباب العداء، وبدأ ذلك المخيال ينتج صورا غير مقبولة للآخر ، ووصل الأمر إلى التشكيك بالانتماءات العقائدية[12] .

لم تكن الفعاليات الاستشراقية الموجهة لتصرفات الشخصية الرئيسة (بيتر ماكدونالد) إلا انموذجا للمعرفة المسبقة القائمة على تصورات خاطئة ، وهي تصورات ثابتة تكونت وتطورت عبر مراحل تاريخية مختلفة غذتها أمور عدائية تحكمت بين الطرفين .

تجلت الصورة الاستشراقية في الخطاب الروائي ، في مستويات عدة ، أولها تصرفات وسلوكيات (بيتر ماكدونالد) عميل المخابرات البريطانية في المشرق الذي يحاول أن يعيد للإمبراطورية بعضا من هيبتها ، وكذلك في شخصية ونصائح (راندلي) رجل المخابرات العجوز في لندن ، وتمثلت في (اللافتات) التي صدرت بها فصول الرواية ، وهي عبارة عن أقوال مأثورة لسياسيين بريطانيين تتعلق بالشرق، وهذه اللافتات/العتبات تشكل (مناصات)[13] تمهيدية لأجزاء الرواية ، وهي تدل على عنوانات قبلية تؤسس لفهم مغلوط وثابت في العقلية الأوربية في التعامل مع الآخر الشرقي ، مما جعلها تشكل مفارقة ساخرة على مستوى بناء الرواية ، وعلى مستوى مضامينها القارة والمتحولة ، مما يؤشر على الوضع المأساوي الذي انتهى إليه بيتر والإمبراطورية ، على النقيض مما أرادته اللافتات (المناصات) أو المركزية المتأسسة على الفهم الاستشراقي .

في البدء كان هناك توافق بين هذه المناصات وسلوك (بيتر) ونصائح (راندلي)، إذ عمل (بيتر) بجهد لتحقيق مضامين هذه الشعارات والنصائح ، فكانت اللافتات أشبه بالمركزية الثابتة المتقوقعة على ذاتها التي تحاول أن توجه الأشخاص ، لذلك عمد الخطاب إلى ذكر أسماء شخصيات معروفة بتاريخها الاستعماري / الاستشراقي (لورنس / تشرشل ...) ونسب إليها اغلب المناصات إذ لبست اللباس الشرقي ، كن

شرقيا بكل معنى الكلمة ، اترك على الساحل كل ما هو انكليزي ، وتبن العادات الشرقية بكاملها ، ويمكن للأوربي إذا انطلق من هذا المستوى أن يتغلب على الشرقيين في ميدانهم الخاص ، لان دوافعه أقوى من دوافعهم ، وحماسه اشد من حماسهم ، فإذا تغلبت عليهم في هذا المجال فانك تكون بذلك قد خطوت خطوة واسعة نحو النجاح الكامل . إلا ان ضغط العيش والتفكير بلغة لا تفهمها فهما كاملا ، واضطرارك إلى تناول أطعمة لا يهضمها إلا الوحوش ، والى لبس الملابس الغربية والسلوك بمسلك الغريب ، بالإضافة إلى انعدام الهدوء والعزلة وإمكانية الاستراحة من تقليد الآخرين شهرا بعد شهر ... ومصاعب التعامل ... وقساوة المناخ ... أمور ينبغي التفكير بها بشكل جدي قبل ركوب هذا المركب الخشن"[14] .

هذا المناص المنسوب إلى رجل الجاسوسية البريطانية (لورنس) نجد له أصداءً واضحة في بداية عمل (ماكدونالد) وفي نصائح (راندلي) له ، وهذا ما يشكل توافقاً أوليا في قراءة الشرق من قبلهم ، ومؤشرا على انموذج جاهز في التعامل مع الآخر على أساس أحكام مسبقة مبنية على تصورات / أوهام استشراقية / استعمارية ويتأكد ذلك في نصائح (راندلي) وهي أشبه بالوصايا الجاهزة المبنية على حقد تاريخي / ديني "هؤلاء الناس لهم صفتان : الحماقة والسرعة ... إنهم حمقى لا يعرفون شيئا ... لا يعرفون كيف يفكرون ، كيف يتصرفون ، ولذلك فان كل أفكارهم وتصرفاتهم تتسم بهذا المقدار الكبير من الحماقة ... وأيضا متسرعون شديدو الغضب ... يتصورون انه يمكن قطع المسافة بين الأرض والقمر في لحظة ، الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق أبدا ، لكنهم لا يسلمون ولا يعترفون بالخطأ ... وفي نطاق السرعة يرتكبون مزيداً من الحماقات ... يجب أن تتخيل جزءا كبيرا من حماقاتهم وتتحملها تبتسم لها ، لان كل خطوة حمقاء تقرب الطريدة من الصياد"[15] .

ويحرص (ماكدونالد) منذ بداية وصوله إلى الشرق ، على أن يكتب مذكراته ، لتفيد الأجيال منها – على حد زعمه – وليطابق هو الصورة الواضحة للآخر الغربي الرحالة / المستكشف / المستشرق / المستعمر / السارق "من الأمور التي حرص بيتر عليها كثيراً منذ بداية وصوله ، أن يكتب يومياته ، صحيح انه انقطع لبضع ليال عن

كتابتها ، لأسباب مختلفة ، إلا أن اللوحة العامة التي رسمها ، لكل الأشياء حوله بدت له واضحة ، وكان راضيا عنها ، قال لنفسه وهو يقلب الدفتر الأزرق : هذه الأوراق وحدها يمكن ان تكون كنزا ثمينا ، يستمتع بها الإنسان حتى ولم يكن محبا للسفر ، ولم يصل إلى هنا أبدا[16] .

تؤشر هذه النصوص المقتبسة في قراءة أولية على التطابق الفردي لـ (ماكدونالد) مع البنية المعرفية الثابتة لدى الغرب في تحديد ملامح الآخر الشرقي ، كما تدل على وجود ثنائية ضدية متولدة من ثنائية شرق / غرب وهي الاستعلائية الأوربية مقابل الدونية الشرقية ، هذه الاستعلائية الملتصقة بالتمركز حول الذات ، والنرجسية الفردية والنرجسية الجمعية ؛ وتتبدى هذه النظرة الاستعلائية المعرفية المحكومة بالموجهات الاستشراقية لدى الغربي لمعرفة الآخر او التعامل معه ، من خلال السخرية أو ربط فهم الآخر بمسائل صغيرة أو تافهة وعدها مفتاحا لهذا الفهم ، في محاولة للنيل والتقليل من شأنه ان ظاهرة السكر الشرقي أكثر الظواهر التي تستدعي الدراسة والاهتمام ، لان اكتشاف جذورها اكتشاف للشرق كله ؛ وهذه الظاهرة لا يمكن أن تموه نفسها أو أن تختفي وراء ركام التقاليد الغامضة والأديان الموغلة في القدم ... إن هذه الظاهرة من الوضوح والمباشرة بحيث تعطي نفسها للغريب دون مشقة ، ويمكن أن تكون مفتاحا لفهم الشرقيين بصورة عامة[17] .

وفي انموذج آخر من الرواية إن ملابس الشرقيين تعكس طبيعتهم وتفكيرهم ، ومهما حاول الإنسان أن يصور هذه الملابس فسوف تبقى هذه الصورة التي ينقلها ناقصة ومشوهة وسوف يحتاج أيضا إلى مجموعة من المصطلحات الخاصة للتعريف بها[18] .

إن هذه العملية الإقصائية / الاختزالية ، القائمة على موجهات تاريخية – فكرية للآخر الشرقي ، تكشف عن صورة الغربي المتأرجحة بين الاستشراق المعرفي والاستشراق الاستعماري ، بإطلاق الأحكام الشمولية والمقولات الثابتة التي أسست لفهم خاطئ للآخر الشرقي ، وهذا ما جعل من الأشياء المتطابقة في بداية النص الروائي ، تبدو متنافرة في الخاتمة ، والمناصات أشبه باللافتات الساخرة التي لا تتلاءم

مع مضامين الرواية .

إن التطابق في البداية أسس على وفق حركتين ، الأولى هي التدرج في فهم الآخر عبر (ماكدونالد) و(راندلي) والموجهات الاستشراقية / الاستعمارية ، أما الحركة الثانية فقد اعتمدت مبدأ توظيف التناصات مع بعض الثوابت الأدبية التي عرف الغربُ الشرق من خلالها ، تتجلى أولى التناصات في الحلم الغرائبي المشابه لأحلام (ألف ليلة وليلة) عن المرأة (شيرين) التي تطارد الرجل (بيتر) وتحاول أن تعطيه كل شيء ولا تعطيه ، في إشارة واضحة إلى نمط العلاقة المأزومة التي تربطه مع البلاد والشرق "في إحدى الليالي حلم بامرأة كانت تقف إلى جانب ضريح وتبكي ، ثم ما لبثت هذه المرأة أن هجمت عليه وأخذت تقبله وتشد على جسده وهو بين أن يستجيب لها أو أن يدفعها ، بقي فترة من الزمن حائرا ، ثم أخذ يلتفت حواليه ويطلب النجدة ، لكن في لحظة اقترب منها كثيرا ، احتضنها وغمر رأسه في صدرها، ثم في لحظة أخرى ضربها وأبعدها عنه بقوة ، شعر أنها تريد أن تأكله ، وفجأة نهض من النوم والعطش والخوف يسيطران عليه"[19] .

التناص الثاني ، يؤشر على نمط العلاقة ضمن مستويين ، الفردي في علاقة بيتر وشيرين والجمعي وهو يؤسس للعلاقة بين الغرب والشرق ، ضمن إطار أدبي آخر وهو مسرحية (عطيل) والدلالة الواضحة بين المرحلتين (الغيرة / الشك / الصدام الحضاري / اللاتفاهم) "وأضاف بعد لحظات :

- إننا نقوم الآن بمسرحية رائعة ... ويجب أن نقوم بأدائها بإتقان ... أما ما هي هذه المسرحية بنصوصها وخاتمتها فلا احد يدري ، المهم الآن إننا أبطالها ويجب أن نؤديها !

- ماذا تقول لو مثلنا مسرحية أوثيلو يا مستر ماكدونالد .

- أوافق ... إنها مسرحية رائعة"[20] .

إن شخصية (بيتر) وهي تستحضر العلاقة المأزومة بين الشرق والغرب من خلال نماذج أدبية أسست لفهم معين خلال فترة زمنية محددة ، تؤكد لذاتها ان مسألة الوجود واثبات الوجود في بلاد الشرق تشابه تجارب إنسانية سابقة (عطيل) ، وهذه

التجارب ذات دلالة واضحة على الفشل وما يولده من لقاء بين عالمين متناقضين ، واللاجدوى التي تؤطر هذه اللقاء .

إن القراءة الخاطئة للآخر والمعتمدة على مقولات ناجزة وثابتة في الفكر الغربي ، جعلت من بيتر يعيش صراعا حادا مع ذاته ومع الآخرين ، ويستيقظ على رؤية جديدة للأشياء والناس بعد أن تلقى صدمة الواقع ، والمسافة الشاسعة التي تفصل بين هذا الواقع وبين عالم القيم الذي جاء منه "ليس سهلا أن تفهم الشرق أو تتعامل معه ، حتى لتبدو لي الآن جميع الكتب التي قرأتها أو الأحاديث التي سمعتها عن الشرق مجرد كلمات فارغة إلتقطها أناس عابرون وسجلوها"[21] .

إن هذه الرؤية الجديدة لـ (بيتر) محملة بإشارات أولية ، تجلت في النهاية الدرامية لحلمه في امتلاك الشرق وإعادة الهيبة للإمبراطورية ، ليتحول هذا الحلم إلى انكسار وخسارة وفهم صحيح للآخر وللبلاد "عرفت ماذا تعني بريطانيا الآن خاصة بالنسبة لهؤلاء الشرقيين ، وتأكدت إن كثيرا من الأحلام التي ملأت رؤوسنا ، خلال عشرات السنين ، تنهار وتنتهي دفعة واحدة ، ولا يمكن لأحد أن يمنع انهيارها أو نهايتها ... وأنا بيتر ماكدونالد واحد من الحالمين الكبار"[22] .

الإشارة الثانية تتعلق بالمناص الذي افتتح به القسم الأخير من الرواية وهو كلام منسوب لـ (تشرشل) السياسي البريطاني المعروف لم أصبح رئيس وزراء جلالة الملكة لكي اصفي الامبراطورية البريطانية"[23] .

هذا المناص يدخل في علاقة مفارقة ساخرة مع أفعال (بيتر ماكدونالد) في خاتمة الرواية التي أكدت فعلا على تصفية الإمبراطورية ، وبذلك يخضع منيف انطباعات الغرب والانكليز خاصة إلى تسخيف مشابه (بطريقة معكوسة)[24] للتسخيف الذي تعرضت له انطباعات الشرقيين في رواية موسم الهجرة للشمال للطيب صالح .

من الإشارات المهمة في تحول سلوك بيتر وانبثاق رؤية جديدة لديه ، موت (راندلي) في خاتمة الرواية ، وراندلي لا يمثل شخصية عادية ، بقدر ما يمثل نمطاً ثابتاً في المركزية الغربية ، تعامل مع الشرق وفق معطيات جاهزة ، مما جعل من موته يعبر عن لحظة تاريخية معينة للعلاقة بين الشرق والغرب ، ويمهد لمرحلة جديدة لهذه العلاقة "جاء

خبر موته ، كان نعيا قصيرا مؤثرا ، لم أتمالك نفسي من البكاء ... ربما كـان يفضـل أن يغمض عينيه قبل أن يشهد الجانب الآخر من التل[25] .

وتتوالى الانطباعات الجديدة عن الشرق ، أو الجانب الآخـر مـن التـل (وفـق تعبير بيتر) ، فبعد أن كان يتصور أن شيرين هي إحدى أميرات ألف ليلة وليه ، يتأكـد في خاتمة المطاف إنها أشبه بـ (مرجانة) صاحبة علي بابـا ، وفي ذلـك تحـول واضـح في علاقته مع شيرين التي كانت محكومة بالمشاعر الجنسية ، لتتحول إلى علاقة نديـة قائمـة على الاعتراف بوجود الآخر ، ويتضح هذا في خطاب (شـيرين) لَقـد تغـيرت الأمـور كثيرا ... ويجب أن تعرف الوجه الآخر من الشرق (...) .

– هذه الشرق له وجوه كثيرة[26] .

د. تعدد الآخر (الاختلاف مع الذات) :

يبدو واضحا في عالم (سباق المسافات ...) ان منيفـا لم يطـرح الآخـر بوصـفه كائناً متفرداً لا امتدادات أو جذور له ، بل يتبدى (ماكدونالد) شخصا يعيش صـراعا داخليا مع ذاته / عاله (الغربي) ، وإنسانا مأزوما تحكم رؤيته للأشياء والعالم المقولات الثابتة التي لا تـؤمن إلا بالمركزيـة الغربيـة / الأوربيـة ، وتصـنف العـالم وفقـا لنظـرة عنصرية إقصائية ترى في أوربا الغربية مركزا للعالم ، أما غيرها فمناطق متخلفة وأنـاس متخلفين تنطبق عليهم المقولات الخاصة بالعالم الشـرقي ، لـذلك صـنف (ماكدونالـد) الأمريكان على أنهم شرقيون من نمط مختلـف "هـؤلاء الأمريكيـون شرقيون مـن نـوع آخر... صحيح ان قسما كبيرا منهم هـاجر مـن بريطانيـا ومـن القـارة ، لكـن السـنين الطويلة التي قضوها هناك والأعمال الرديئـة الـتي مارسـوها منـذ أن وطـأت أقـدامهم الأرض الجديدة ... لقد فقدوا أصولهم الحقيقية ، أصبحوا نوعـا جديـدا مـن البشـر ، وهذا النوع لا يعرف شيئا سوى المال ، المال بالنسبة لهم التاريخ والقـوة والحضـارة ... وكل شيء"[27] .

إن خطاب (ماكدونالد) يراهن لإثبات مركزيته المتفوقـة علـى البعـد الجغـرافي وراهن منذ البدء على المقاصد السياسية والثقافية والدينية ، ومن ثم ثبت مجموعـة مـن الصفات والخصائص العرقية والحضارية والدينية على أنها ركائز قارة ، لتشكل أسـس هويته[28] . ان (ماكدونالد) يـدخل في صـراع ولعبـة مـع الآخـر الشـرقي (المتخلـف)

والآخر الغربي (المختلف جغرافياً) ، والهدف من ذلك إثبات الذات الأوروبية ورسم حدود واضحة لهويتها القائمة على أساس نقاء العرق الآري وتفوقه والإبقاء على توهجات الذاكرة (التاريخ / أمجاد الإمبراطورية) وهذا ما جعل من رؤيته لخصومه الأمريكان متفقة ومتطابقة مع رؤيته للشرقيين كانت الليلة الفائتة مليئة بالغرائب : البذاءة الأمريكية ذاتها التي تتكرر باستمرار من أدنى المستويات إلى ارفعها، التحدي، الجهل، الكتمان المفضوح، القهقهة العابثة المجنونة، قراءة الروايات الرديئة ، ومتابعة البيسبول وكأن مصير العالم يتوقف على هذه اللعبة ... وماذا أيضا ؟ الحديث من الأنف ، السيجار المقضوم على طريقة الفئران الجائعة ، غمزات العيون البلهاء دلالة الانتظار ! كيف أفسر ذلك ؟ يجب أن اعترف لنفسي على الأقل : إنهم أغنياء وأنهم أقوياء أيضا ... والقوة والغنى في هذه الأيام يصنعان الكثير ... لكن يجب ان اعترف لنفسي على الأقل ، إنهما لا يصنعان كل شيء ، هؤلاء الأمريكيون وحوش يلبسون ثيابا غالية الثمن ؛ لكنها ثياب فخمة فجة تفتقر إلى الحضارة ، وتفضحهم بسرعة ... ولأنهم وحوش يسمحون لأنفسهم بكل شيء ... لم يقولوا كلمة واحدة على إنهم جاءوا ليحلوا مكاننا ، إنهم يقولون العكس ، لكن نواياهم لا تخفى علي"[29] .

إن (سباق المسافات ...) لم تساير الرواية العربية الحضارية في خطوطها العامة، ولم تعرض صورة أحادية الجانب للأنا وللآخر ، وعمدت إلى مبدأ اتساع الرؤية وتعدد الذوات ، فالنماذج السابقة تمثل نمطا عقليا تاريخيا ساد في أوربا في فترة العصور الاستعمارية واستمر فيما بعدها ، وهذا النمط يتقصد أن يقسم العالم على صنفين غير متساويين ، الأول حضاري متقدم (أوربا الغربية) والثاني بربري متخلف وهو كل ما يدور خارج مركزيتها ، وهذا التصنيف ذو الجذور التاريخية يكشف عن التعصب العرقي والديني والحضاري الذي مارسه العقل الأوربي في رؤيته وإنتاجه للآخر على وفق متطلباته ، ومن ثم العمل على مصادرته واختزاله وإلغائه ، وهذه الرؤية التصنيفية العرقية تتعلق بالتقسيم اليوناني للعالم إلى إغريق وبرابرة أو بعبارة أخرى إلى أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة ، وهو تقسيم ظل يمارس دوره الفعال بصورة أو بأخرى ، في ثنايا التفكير الغربي ، تدلل عليه دوما لبس علاقة الغرب بالآخرين ، وكانت مظاهر هذا التقسيم تأخذ مظاهر متعددة حسب الحاجة والظروف التاريخية ، وفيما كان العالم

طبقا للتقسيم اليوناني ، يتكون من أحرار وعبيد ، أصبح في القرون الوسطى يتكون من مؤمنين وكفار ، ثم استقر في العصر الحديث على انه يتكون من متحضرين ومتخلفين[30] .

وتتضح هذه الرؤية المسبقة في ثنايا خطاب (ماكدونالد) عن آخر النحن أو عن الأمريكان عندما يصفهم بـ (البرابرة) قلت لمبعوثي الشركة ولراندلي عشرات المرات إن البرابرة أتوا[31] .

إن محاولات (بيتر ماكدونالد) للخروج من دائرة الأنا الضيقة والتعرف على الآخرين من خلال ذواتهم وثقافاتهم وتاريخهم لا من خلال البنية الثقافية الأوروبية الجاهزة والثابتة ، هي من جعلته يعيد الكثير من الحسابات في الخاتمة ، ويعود إلى لندن منكسرا منهزما ، بدلا من الانتصار في معركة توقع لها أن تكون محسومة النتائج .

ثانياً . مركزية الأنا (آخر النحن والهويات الجمعية) :

من خصائص رواية (سباق المسافات ...) ، أنها لم تطرح جدلية الأنا/الآخر والهوية والغيرية بوصفها إشكاليات بين الذات العربية والآخر الأجنبي (المستشرق / المستعمر ... الخ) فقط ، بل حاولت أن توسع من المفهومين ، وتبعدهما عن التسطيح، و(الأنا) لم تعد مجرد ذات عربية تدخل في صراع وتبحث عن هويتها في مدينة غريبة مع الآخرين .

فمفهوم (الأنا) يتسع ويتمدد ليشمل الشرق بكل قومياته ودياناته ، ويمثل ذلك تطورا في الرواية العربية والخروج من دائرة الأنا الضيقة ، ومحاولة لرسم حدود جديدة للهوية ، أو للنحن المتعدد ، وهذه إشكالية فرضتها ظروف متعددة ومتغيرة تبدأ بالجغرافية الحية للمنطقة ، التي ولفت بين قوميات وثقافات وديانات متعددة في بوتقة الـ (نحن) الكلية ، وبذلك لم يكن المسلم الإيراني في مجتمع سباق المسافات (آخر) بالمفهوم التقليدي للآخرية ، بل كان جزءا من الأنا الإسلامية / الشرقية ، لأنه يشترك مع الذات العربية المسلمة في المنطق الديني لمفهوم الشعوب الإسلامية[32] .

إن مفهوم الهوية الفردية ، يكاد أن يكون معدوما لذوبانه في مزيج معقد من

الهويات الجمعية/ المتعددة ، وهو ما ألمح إليه منيف وهو يستعرض الهوية الفردية عبر تعدد الهويات.

وهذه النحن المتشعبة المعقدة بوصفها هوية فردية وجمعية ، لم تخل من الركون للتمركز حول ذاتها ، بل حاولت أن تجد لها نسقا معينا تتبعه في بنائها لذاتها وتعاملها مع الآخرين "هل يأتي على عقل أي منا أن نبرئ ثقافة ما من تمركز الذات ؟ أليست الثقافة داخل المجتمع الصغير عبارة عن مجموعة من التميزات (المتمركزة) ثقافيا ، يقوم بتوظيفها أفراد وجماعات وولاءات متباينة ؟ من اجل ذلك لا مناص من أن يكون الذهاب إلى التراث أو ثقافة الآخر محصنا بالتمركز ، والشعور بان أحدهما قوة مهيمنة"[33] .

صورة الأنا / النحن في رواية (سباق المسافات ...) لم تكن ذات نمطية واحدة ولم تكن لها حدود ثابتة وواضحة ، بل تداخلت في النسيج الروائي ، أنماط ثلاثة ، عبرت عن الإشكالية التي تتحكم بعلاقات الشرقي مع الآخر الغربي ، وهذه الأنماط تراوحت وفق مبدأ الممانعة والمثاقفة بين التطابق (الإعجاب/ التماهي) والاختلاف (المقاومة / الرفض) ، والموقف الوسطي ، المغايرة التي تحتمل الاختلاف والتطابق مع الآخر ، وهذه المواقف الثلاثة تمثل صدى للآراء الفكرية التي سادت المنطقة العربية منذ نهايات القرن التاسع عشر .

أ. التطابق (محاولة في التماهي مع الآخر) :

إن مسألة قبول الآخر أو رفضه ، تتم عبر منطق معقد ، يدخل في قضية هامة في تاريخ الحضارات الإنسانية تتعلق بمبدأ الصراع / التفاعل الحضاري والمثاقفة ، او الخضوع لقيم ومعتقدات وأخلاقيات حضارة معينة لكونها تمثل قوة عسكرية وحضارية في زمن ما ، مما يستلزم إتباع وتقليد لثقافة وسلوكيات الآخر ، والعمل الدؤوب للحفاظ على الخصوصيات الحضارية والثقافية للأمة في مواجهة الغزو المتعدد الأشكال الذي تواجهه .

والنص الروائي يحتمل بسبب طبيعته الانفتاحية وظروف نشأته التاريخية ،

الاختلاف الواضح في مواقف ورؤى شخصياته ، هذا الاختلاف الذي يصل حد التصادم على المستويين الفردي والجماعي ، وفي النص الروائي كما في الحياة ، فإن الذات هي المحور الأساس في تبلور الشخصية الإنسانية ، مع الاعتراف بالدور الهام الذي تمارسه ذوات الآخرين "ومن جديلة النسيج الاجتماعي الذي يضم (الأنا والآخرين) تتحدد صورتنا عن أنفسنا ، وتتحدد صورة الآخرين أيضا . فكينونة الذات لا تظل في حالة سكونية ، وإنما تتحرك خلال الحراك الاجتماعي مع سواها"[34] . وإذا كانت صورة الشرق والشرقيين في المخيال والفكر الغربي ، قد رسمت على وفق منهج ثابت وواضح ورؤية مسبقة تقصد الابتعاد عن الواقع ومعطياته المتعددة ، وتستخدم الأنموذج الجاهز في تعاملها مع الآخر ؛ وصولا إلى اختزاله وإعادة بنائه من جديد ، على ضوء تصورات سياسية ودينية وتاريخية لا تعترف مسبقا بوجود آخر مغاير.

أما مفهوم الغرب لدى الشرق وبناء صوره ، فقد تأرجح بين مواقف ورؤى متعددة ، والإعجاب والتماهي مع الآخر الغربي ، ومحاولة الاندماج الكلي معه ، وبيان فضائله وكماله وخلوه من العيوب ، من المواقف الواضحة في الفكر العربي ، وانتقل هذا الموقف إلى الأنواع الأدبية ومنها الخطاب الروائي ، فمنيف يعرض شخصيات شرقية محكومة باللاتفاهم مع ثوابتها الأخلاقية والفكرية والحضارية ، وتحاول أن تجد في الآخر الغربي الملاذ ، عن طريق التماهي معه "وهو الموقف الذي يدعو صراحة إلى الالتحاق بالحضارة الغربية – بصفتها حضارة كونية – (...) وهذا التيار يدعو للالتحاق بالمشروع الغربي للحضارة دون قيد أو شرط"[35] .

إن شخصية (رضا صفراوي عباس) تقدم أنموذجا للالتحاق بالغرب والوقوف في وجه الذات الجمعية/ الوطنية وتلمس طريق الخلاص من خلال الآخر الغربي بالإعجاب به والتماهي معه ومن ثم الإيمان المطلق بتصرفاته "وعباس الضعيف المفتون بهذه المرأة ضعيف أمام هؤلاء الأجانب لا يريد أن يعترف ، حتى أمام نفسه لا يريد أن يعترف ، لكن كل موقف، كل خطوة من خطواته تؤكد ذلك ، يقول لنفسه بثقة وتصميم: المسألة ببساطة إن الإنسان يستطيع الاعتماد على هؤلاء والثقة بهم ... لا يعرفون مثلنا ، الكذب والنفاق ... إنهم صادقون مستقيمون ولا ينسون شيئا واحدا...

ثم لماذا الإنكار ؟ هل يستطيع احد ان يعمل شيئا دون مساعدتهم ، ويمر شريط الذكريات طويلا حافلا في رأسه ! لا يتذكر متى جاءوا . كان صغيرا حين جاءوا إلى هذه البلاد، كان أبوه فقيرا مثل ملايين الفقراء غيره لكن كان رحمه الله ذكيا ، والرجل الذكي يحسب كل شيء بتعقل وتبصر ، فلا يندفع بطيش ولا يرتكب حماقات ... الكثيرون من الرجال (...) ركبهم الشيطان (...) تصور أنهم قادرون على محاربة الانكليز ، هكذا كانوا يفكرون ، طبيعي القصة أصبحت معروفة : مات الذي مات ، قتل الانكليز عددا كبيرا منهم ، أما الباقون فلا يزالون مثلما كانوا : فقراء ، جهلة ، وسيبقون كذلك حتى قيام الساعة[36] .

إن الصورة الفردية لعباس ما هي إلا صورة متعددة الأوجه لصورة جمعية للذات الشرقية في طريقة رؤيتها وتعاملها مع الآخر ، ومن خلال النمط المتماهي مع الآخر (عباس) يكشف الخطاب الروائي عن صورة جماعية تشير إلى فكرة متأسسة على مرجعيات واضحة ترسم لذاتها أسلوبا في إتباع الغرب وتمجيده وصولا إلى حالة الاندماج الكلي معه "لا يمكن ان يكون الإنسان غدارا فهؤلاء الانكليز لم يسيئوا لنا...انهم صنعوا منا بشرا ، عمروا البلاد ، انشأوا المدارس ، فتحوا الطرق ، قضوا على الأمراض ، عملوا أشياء كثيرة هامة فكيف يستطيع أن يتنكر لذلك ؟ كيف يستطيع أن يقف ضدهم ؟ إن الكلاب لا تفعل ذلك ! (...) لقد حاول آباء هؤلاء ، فماذا كانت النتيجة ؟ لقد انتصر آباؤهم لبعض الوقت ، أو توهموا ذلك ... لكن الانكليز كانوا أقوى ، قلبوهم بين يوم وليلة في المرة الأولى، إن الرحمة لا تجدي مع الغوغاء، (...) حين تركنا لهم الحرية ، حين قلنا لهم أصبحتم عقلاء ويمكن ان تحكموا أنفسكم، وحين تركت الأمور تسير على أساس العقل المتحضر والديمقراطية ... بدأوا... لم يبق أي ابن كلب إلا ووقف على عمود كهرباء ، أو حمله الناس على أكتافهم وهتف ضد الانكليز والمتعاونين معهم"[37] .

إن شخصية (عباس) المتطابقة في رؤاها وسلوكها مع الشخصيات الغربية (بيتر ماكدونالد) و(راندلي) ومتماهية مع ثوابت واضحة وصريحة في المركزية الغربية التي لا ترى حضارة غير الحضارة الغربية ، وتنظر إلى الآخر المختلف على انه

همجي/ رعاع/ غوغاء/ متخلف لأجل التمهيد لإقصائه ونفيه وتحويله إلى انموذج ثابت لا يقبل إلا بالمسلمات الغربية ويدخل في حالة صراع وصدام مع ثوابته وخصائصه الحضارية ، التي لا يعترف بها أصلاً .

ب. الاختلاف (الرفض المطلق للآخر والانكماش على الذات) :

لا يحفل نص (سباق المسافات ...) بتقديم شخصية بعينها لتعبر عن فكرة الرفض المطلق للغربي والموقف المقاوم لوجوده ، وتتراوح صورة الغربي بناء على هذا الموقف بين الرفض الديني (المسيحي / الكافر) والرفض الوطني (الإستشراق / الاستعمار) ، بل تتبدى شخصيات جمعية تشير إلى مجموع ناس القاع الذين يرفضون التعامل مع هذا الأجنبي الغريب ، على شكل تكوين صورة سلبية له (سارق وقاتل) لهذا تبدو المحاولات واضحة في مقاومة الوجود الأجنبي : والانكفاء على الذات ، لحماية خصوصيات الهوية من التلاشي والذوبان في بوتقة الآخر / العدو ، وبهذا يتضح ان عملية بناء الذات تتم عن طريق الانكماش والتقوقع ، ومن ثم رفض ومقاومة الآخر .

ويقدم الخطاب الروائي تجسيدا واضحا لهذا الموقف عبر المظاهرات الجماعية المؤيدة لانقلاب (مصدق) وتأميم الثروات ، والمضادة للوجود الغربي بكافة تجلياته للبيوم الرابع على التوالي تقوم المظاهرات ، مظاهرات صاخبة وضخمة ، وتخللتها أعمال عنف ضد الشركات الأجنبية ، احرق المتظاهرون دمية بريطانيا العظمى واحرقوا العلم البريطاني ، كما سدوا عدة شوارع رئيسية في العاصمة (...) المظاهرات هنا تختلف عن المظاهرات التي تجري في لندن، المظاهرات هنا عبارة عن خليط غير متجانس من البشر والشعارات والملابس والأشياء. المشاركون تتراوح أعمارهم بين الخمس سنوات والستين سنة (...) يظل المحرضون يقومون بالدور الأساسي إلى حين وصول المظاهرات إلى احد الميادين ، عندما ينتهي دور هؤلاء ليتقدم الزعماء السياسيون ، الزعماء يلقون الكلمات والأشعار ، وكثيرا مع استعملوا الشتائم البذيئة في وصفنا (...) الخطباء تماما كالمحرضين : وجوههم متجهمة ، يستعملون أيديهم كثيرا،

ويبدو ان الشرقيين بصورة عامة يحبون استعمال الأيدي ، أو ان الأيدي تعتبر وسيلة إضافية في التعبير . وإلا كيف يمكن تفسير هذه الحركة المستمرة[38] .

إن عملية توسيع دائرة (النحن) الرافضة للآخر الغربي ، قد تمت بناءً على مسلمات ثابتة في عد الغرب امة تاريخية وملة دينية ونحن انثروبولوجية معينة في فترة زمنية ، فضلا عن أن هذا (الآخر) يمثل (ادعاءً تاريخيا)[39] بان الحضارة والحداثة شأن أوربي / غربي خالص لا علاقة للمشرق به ، وإنما يمثل (هذا المشرق) : الغوغاء والتخلف ، هذا ما حدا بالبنية الروائية العامة لـ (سباق المسافات ...) أن توجد تقابلا ثنائيا ضديا بين (بيتر ماكدونالد) على المستوى الفردي و(بيتر) مع مؤسساته الغربية مع الأنا الشرقية الجمعية الرافضة للهيمنة الغربية تحت مختلف التسميات والمتجسدة بالفعل الجماعي الرافض (المظاهرات) المعبرة عن موقف مقاوم لهذا الوجود الذي ينشد تدمير الأنا الشرقية عبر إلغائها وتذويب هويتها الحضارية المميزة في حضارة كونية مزعومة .

ج. المغايرة (احتمالية الوجود بين الأنا والآخر) :

يتجلى هذا الموقف من خلال رفض الانكماش على الذات ، وحصر مفهوم الهوية بالانغلاق التام أمام التيارات الخارجية لأن إنكار الثقافة الغربية لا يستطيع ان يشكل في حد ذاته ثقافة ، ولان الرقص المسعور حول الذات المتفردة ، لن يجعلها تنبعث من رمادها ، انه الموقف الذي يرى خير أوربا ويرى شرها ، ويدرك إن أوربا كما نفعتنا كثيرا ، ضرتنا كثيرا[40] .

ويتميز هذا الموقف بنزعته نحو الاستقلال الداخلي وانفتاحه على الآخر ، ومحاولته الجادة إيجاد أسس ثابتة للتفاعل المعرفي مع الآخر الغربي ، والإفادة منه على وفق احتمالية تتحرك بين الممانعة والمثاقفة .

تتضح هذه المسألة عبر شخصية (شيرين عباس) ، ويبدو أن القصدية الواضحة في اختيار شخصية المرأة لتدخل في علاقة شائكة مع الآخر الغربي ، هذه العلاقة القائمة على الرفض والقبول ، الاستسلام والتحدي ، وتبدو شخصية المرأة الشرقية التي تدخل في إشكاليات المواجهة مع الآخر (الذكر) الغربي ، وكأنها قلب

لمقولة أساسية في الرواية الانثروبولوجية العربية ، التي عمدت إلى وضع مختلف يقوم على التقابل الضدي بين الذكورة الشرقية والأنوثة الغربية ، ويتبلور هذا القلب لمفاهيم العلاقات الحضارية الاستعمارية من خلال وضع الشخصيات الرئيسة ، وكذلك الانقلاب على المكان الجغرافي الثابت (البطل الشرقي يسافر إلى عاصمة غربية) عندما يسافر البطل الغربي إلى إحدى ممالك الشرق ، على حد تعبير (بيتر ماكدونالد) المعتمد في فهمه للشرق على ثوابت فكرية غربية ، لعل من أهمها ثنائية الرجولة والأنوثة التي ازدهرت في عصور الاستعمار والتمييز العنصري وتغنت بها الآداب الأوربية ذات الطبيعة الكولونيالية ، ولا سيما آداب البعثات والحملات والاستكشافات[41] ، فكانت شخصية (بيتر ماكدونالد) امتدادا طبيعيا وتطبيقا عمليا للفكر الغربي حول الشرق ، المرتهن بمسلمات مسبقة معتمدة على الإرث العقائدي والطبع الاستبدادي للحضارة الغربية ، وتناغم ذلك مع نصائح (راندلي) لـ (بيتر) حول المرأة الشرقية "قال له مستر راندلي بوضوح البلاد التي ستذهب إليها مملكة للنساء ، النساء يحكمن من وراء الستار، والمرأة بمقدار ما تستطيع أن تحكم ، تستطيع أن تفتح أبوابا كثيرة ، كما يمكن أن تقتلك ، وتسد في وجهك كل الأبواب ، لذلك يجب أن تقضي وقتا في بيروت وتكتشف نساء الشرق"[42].

ويتبدى (بيتر ماكدونالد) ومن خلفه (راندلي) شخصية تقترب في ملامحها العامة من شخصية (مصطفى سعيد) الأفريقي الغازي لأوربا في عقر دارها عن طريق نسائها ، ومثلما كانت النظرة الأحادية لسعيد هي بداية الفشل في مشروعه لدحر الغرب والانتصار عليهم فان الفهم المغلوط لـ (بيتر) كان كذلك ، وعلى الرغم من كون الرواية أشبه ما تكون بسيرة ذاتية لـ (بيتر) ، إلا أن الخطاب لا يغفل أن يقدم الرؤية المضادة المتمثلة بشخصية (شيرين) التي تتربص بـ (بيتر) من بداية الأحداث ، وتحاول أن توهمه بالانسجام بينها وبينه وانها أصبحت واقعا مرآته الحسية التي يرى الأشياء والآخرين من خلالها[43] .

فكانت تصوراته وأحكامه ورؤاه عن ميرزا وعباس والبلاد منبثقة عن علاقته بشيرين "بين أحضان شيرين ... هذه المرأة التي أفسدتني وأفسدت حياتي ، يمكن أن

أصل إلى أشياء كثيرة ... يمكن أن أصل إلى جنون الغبطة التي لم أتصور أن الشرق يمتلكها ... ويمكن أن أصل إلى معرفة ما يدور في المدينة وما تفكر فيه ... وعندها سوف اعرف كيف انتصر على الرجال الشرقيين وعلى راندلي ... وعلى أشياء كثيرة في هذه الحياة[44] .

أما شيرين فان علاقتها بـ (بيتر) ارتهنت منذ البدء بكمية المصالح التي يمكن لها ان تجنيها من هذا الأجنبي ، فكان الانفلات في المشاعر الجنسية هو الميسم الذي طبع هذه العلاقة الحضارية / الجنسية ، وان كانت هذه العلاقة محكومة بتصورات سابقة لكلا الطرفين ، فـ (شيرين) كانت ترى في (بيتر) الحلقة الأضعف في دائرة المجتمع الغربي الموجود في بلادها، فحاولت ان تمهد لتدميره ومن ثم تدمير هذا الوجود من خلال السيطرة التامة عليه ؛حين التقت ببيتر في بيروت قالت لنفسها بتصميم لا يعرف الرحمة أو التراجع : لن يكون هذا الرجل مثل أي رجل من الرجال الآخرين ... انه ثعلب ، لكن إذا سقط فسوف يكون سقوطه مدويا ... وانا التي أريد أن ادفعه في ظهره ليسقط[45]. إن موقف شيرين وعلاقتها بـ الآخر الأجنبي هو الأكثر اتضاحا في الرواية ، ويتأسس وفق رؤية واضحة لدى (شيرين) تعتمد على إثبات وجود الأنا من خلال الاعتراف بـ الآخر المختلف ويمكامن قوته وضعفه ، ومن ثم العمل الجاد على محاربته لأجل إسقاطه نهائيا ، وهذا ما تجلى في خاتمة الرواية ، التي عكست موقفا اتسم بالمزج بين الحلم والحقيقة ، والواقعي والغرائبي ، للوصول إلى الهدف النهائي ، وقد توسل النص الروائي لأجل ذلك تقنات التناص مع المرجعيات الحكائية العربية (ألف ليلة وليلة) حيث قدرة شهرزاد على ترويض شهريار ، ونص (شكسبير) الإشكالي (عطيل) الذي تضمن إشارات واضحة للعلاقة المأزومة بين الشرق والغرب ، ومساحات التلاقي القليلة وربما المعدومة بينهما .

الهوامش:

(1) الآخر بما هو اختراع تاريخي / جان فارو / 45 (ضمن كتاب : صورة الآخر : العربي ناظرا ومنظورا اليه / تحرير : الطاهر لبيب) .
(2) مفهوم ومواريث العدو في ضوء عملية التوحيد والسياسات الاوروبية / فيلهو هارلي / 54 (ضمن م.ن) .
(3) صورة الآخر في النزاع العرقي / فيكتوريو كوتامنا / 600 (ضمن كتاب : صورة الآخر : العربي ناظرا ومنظورا اليه / تحرير : الطاهر لبيب) .
(4) نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر) / محمد راتب حلاق / كتاب عن الانترنت / موقع اتحاد الكتاب العربي www.awu-dam.org .
(5) نحن والغرب: سؤال التبعية والاستقلال / علي حمية / دراسات فلسفية / بغداد ع(2) / لسنة 2001 / 44-45.
(6) مسألة الهوية (العروبة والاسلام ... والغرب) / محمد عابد الجابري / 128-130 .
(7) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الانساق والمفاهيم ورهانات العولمة) / عبد الله ابراهيم / 180 ، وينظر : المركزية الغربية (اشكالية التكون والتمركز حول الذات) / عبد الله ابراهيم / 229 .
(8) م.ن : 13 .
(9) المركزية الروائية والمركزية الثقافية / مبارك ربيع / فصول / مج (16) / ع(3) لسنة 1998 / 44 .
(10) شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية) / جورج طرابيشي / 11 .
(11) مسألة الهوية / 128 .
(12) المركزية الغربية / 177 .
(13) انفتاح النص الروائي / سعيد يقطين / 97 .
(14) سباق المسافات الطويلة (رحلة إلى الشرق) / عبد الرحمن منيف / 79 .
(15) الرواية / 27-28 .
(16) م.ن / 87 .
(17) م.ن / 123 .
(18) م.ن / 115 .
(19) م.ن / 82 .
(20) م.ن / 168 .
(21) م.ن / 212 .

(22) م.ن / 305 .
(23) م.ن / 319 .
(24) الرواية العربية (النشأة والتحول) / محسن الموسوي / 234 .
(25) الرواية / 345 .
(26) م.ن / 347 .
(27) الرواية / 89 .
(28) المركزية الغربية / 13 .
(29) الرواية / 259 .
(30) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة / 172 .
(31) الرواية / 240 .
(32) صورة الآخر في المتخيل الشرقي (بنية الجغرافيا الحية) / ياسين النصير / الرافد / الشارقة ع (32) / لسنة 2000 / 86 .
(33) الثقافة العربية (هيمنة نسق الاستبداد)/ إبراهيم عبد الله غلوم/ ثقافات/ جامعة البحرين / ع (1) / لسنة 2002 / 9.
(34) لقاء الحضارات في الرواية العربية / رجاء عيد / فصول / مج 16 / ع(4) / لسنة 1998 / 56 .
(35) نحن والآخر (عن الانترنت) .
(36) الرواية / 159 .
(37) م.ن / 161-162 .
(38) م.ن / 94-97 .
(39) الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن) / فتحي المسكيني / 67 .
(40) نحن والآخر / عن الانترنت .
(41) شرق وغرب رجولة وأنوثة / 8 .
(42) الرواية / 55-56 .
(43) الرواية العربية (النشأة والتحول) / 236 .
(44) الرواية / 141 .
(45) م.ن / 158 .

المكتبـــــة

أولاً. الكتب :

1. انفتاح النص الروائي / سعيد يقطين / المركز الثقافي العربي / بيروت ، الدار البيضاء / ط1 / 1989 .
2. الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الانساق والمفاهيم ورهانات العولمة) / عبد الله ابراهيم / المركز الثقافي العربي / بيروت ، الدار البيضاء / ط1 / 1999 .
3. الرواية العربية (النشأة والتحول)/ محسن جاسم الموسوي / دار الآداب/ بيروت / ط2 / 1988 .
4. سباق المسافات الطويلة (رحلة الى الشرق) / عبد الرحمن منيف / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / 1979 .
5. صورة الآخر (العربي ناظرا ومنظورا اليه) / تحرير : الطاهر لبيب / مركز دراسات الوحدة العربية – الجمعية العربية لعلم الاجتماع / بيروت / ط1 / 1999 .
6. المركزية الغربية (اشكالية التكون والتمركز حول الذات) / عبد الله ابراهيم / المركز الثقافي العربي / بيروت ، الدار البيضاء / ط1 / 1997 .
7. مسألة الهوية (العروبة والاسلام ... والغرب) / محمد عابد الجابري / مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / ط2 / 1997 .
8. الهوية والزمان (تأويلات فينومينولوجية لمسألة النحن) / فتحي المسكيني / دار الطليعة للطباعة والنشر / بيروت / ط1 / 2001 .

ثانيا . الدوريات :

1. الثقافة العربية (هيمنة نسق الاستبداد) / ابراهيم عبد الله غلوم / ثقافات / جامعة البحرين / ع(1) / لسنة 2002 .
2. صورة الآخر في المتخيل الشرقي (بنية الجغرافيا الحية) / ياسين النصير / الرافد (الشارقة) / ع(32) / لسنة 2000 .
3. لقاء الحضارات في الرواية العربية / رجاء عيد / فصول / مج(16) / ع(4) /

لسنة 1998 .

4. المركزية الروائية والمركزية الثقافية / مبارك ربيع / فصول / مج(16) / ع(3) / لسنة 1998 .

5. نحن والغرب : سؤال التبعية والاستقلال / علي حميّة / دراسات فلسفية / بغداد / ع(2) / لسنة 2001 .

ثالثا . المصادر الرقمية (الانترنت) :

1. نحن والآخر (دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر) / محمد راتب حلاق / عن الانترنت ، موقع اتحاد الكتاب العرب www.awu_dam.org

شعرية المحكي العجائبي
تحديدات أولية

أ. العجائبـــــي
مصطلحاً ومفهوماً:

تأرجح مفهوم العجائبية بين مصطلحات مختلفة من أهمها: الفنتاستك/ الفنتازيا/ الأدب الاستيهامي/ الغرائبي/ السحري، وعلى الرغم من الفروقات الواضحة بين هذه المصطلحات إلا إن الجامع المشترك بينها دلالاتها على الخارق واللامألوف والعجيب.

وللعجائبية صلات بمفاهيم أخرى، فهي لا تقصر علاقتها على الأدب فحسب بل تتعداه إلى بقية المعارف الإنسانية ولها "مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف"[1].

ويتحدد مفهوم العجائبي بأنه يمثل خروقات للقوانين الطبيعية والمنطق، ويعمل على تأسيس منطقه الخاص به، ويعكس في تجلياته المتباينة منطق الحياة وقوانينها[2].

ب. شروط العجائبي وأشكاله:

يشكل العجائبي قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه وبروزا مفاجئا "لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير. لقد ضبط تودروف الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي، وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره"[3].

إن محاولة تودوروف الجادة في ضبط ماهية العجائبي أفرزت تصورا دقيقا لهذا المفهوم وهو أن العجائبي عبارة عن "حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية

خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي"[4]. ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عدة من بينها[5]:

1. ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات.
2. يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.
3. اتخاذه الأحلام والرؤى سبيلا للبناء الفني.
4. اعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم.

جـ. العجائبي بين التقانة والوظيفة:

يتشكل العجائبي في المدونات السردية ضمن مستويين اثنين قد يلتقيان أو يتفارقان، الأول انه يوظف على شكل بنية جزئية ضمن البناء الحكائي العام، وهذه البنية الجزئية تكون لها أهداف واضحة ومحددة في النص السردي، وتتضح مرجعياتها التي اعتمد عليها عند اشتغالها بوصفها وظيفة.

أما الثاني فهو تحول العجائبي إلى تقانة وبنية كاملة تحتوي باقي عناصر الحكي وتوجهها وتسيطر عليها ضمن رؤية فنية معينة. والمستويان تحققا في نص رواية (الطريق إلى عدن) للروائي عمر الطالب إلا إن الثاني كان له الحضور الأبرز في جسد الرواية وشكل ظاهرة بارزة لا يمكن لدارس هذه الرواية تجاهلها بسهولة، فهي رواية فلسفية، تأملية، عجائبية، واقعية، تطرح الكثير من المقولات عبر فضائها الحكائي المتخيل مما جعل منها تمثل نقلة واضحة وتحولا فنيا بارزا في مسار الرواية العراقية المعاصرة، من حيث تعاملها مع معطيات الواقع عبر رؤية فنية واضحة استثمرت مقولات اللامعقول وخرق المألوف وكسر نمطية الواقع لإبراز التحولات الاجتماعية والتاريخية والثقافية في بنية المجتمع العراقي.

أولاً. عجائبية الشخصية:

لمفهوم الشخصية الروائية دلالة واضحة في التاريخ الفني والثقافي للمتخيلات السردية، إذ انه مثل نقطة تحول وقطيعة مع التقاليد الحكائية المعروفة (الملحمة-

الحكايات الشعبية) وانتقالا من البطولة بمعناها الواسع والمطلق لحو أنسنة الإنسان عبر آفاق واقعية تجاوزتها في أحيان إلى العجائبية.

إن الشخصية الروائية بكل تمفصلاتها وتجلياتها ما هي إلا عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية على وفق الرؤية الفنية التي تتحكم في النص السردي.

والشخصية العجائبية ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى الأخير عليها، وهي تقانة فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تكتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة. ويتم في الروايات العجائبية "وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات"[6].

أ. أبعاد الشخصية:

في الروايات العجائبية يحصل انزياح عن الواقع لحساب اللاواقع المدهش، وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وهي[7]:

1. البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية أي المظهر العام.
2. البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.
3. البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع.

إن إلغاء معطيات الواقع وتجاوزها والعمل على تأسيس معطيات جديدة لخلق عالم مواز للعالم المحسوس هو احد أهم شروط صنع الشخصية العجائبية عن طريق التحول والاختفاء والامتساخ واستثمار المعطيات الغيبية والعوالم اللامرئية وربط كل ذلك بالحدث العجائبي الذي ينبع عن الشخصية وعن تصرفاتها.

في رواية (الطريق إلى عدن) تتجلى شخصية (بشير) بوصفها أهم الشخصيات في عالم الرواية لما تحمله في تركيبها من تناقضات وصفات تتراوح بين العدمية والعبثية والشر المطلق والفرد الذي يعمد إلى تقويض أخلاقيات المجتمع.

إن عملية بناء شخصية (بشير) تتوخى أن تجعل منه رمزا –عبر المعطيات العجائبية والواقعية– لمرحلة كاملة في التاريخ العراقي المعاصر، تحول الفرد فيها من إنسان إلى مسخ ويأتي الوصف اللاواقعي والبعيد عن المعايير الطبيعية ليفضح البعد اللاإنساني والإجرامي في تركيبة الشخصية، وهي تبدو كذلك في نظر اقرب الناس إليها "دعا عبد السلام أخاه بشيرا ليدفع السيارة معه، نظر إليه بشير نظرة غريبة، بدا له أخوه للحظات كأنه صورة فوتوغرافية لشبح مخيف، حدق احدهما في الأخر، بدا له وجه بشير يشبه وجوه الكائنات الخرافية التي تسكن كهوفا تحت الأرض وتقتات على لحوم البشر"[(8)].

تأتي عملية بناء الشخصية على مراحل، تؤكد كل مرحلة على ثيمة معينة، ترتبط بسابقتها لتتظافر هذه الثيمات فيما بعد في رسم معالم الشخصية العجائبية (بشير) الدالة في مجملها على الكراهية، لذلك يعمد الكاتب إلى إعطاء الشخصية بعدا آخر فضلا عن البعد الإجرامي وهو البعد الأخلاقي، عبر العلاقة المحرمة بين بشير وزوجة أخيه عبدالسلام (رواء) "إنها امرأة شريرة رواء هذه منذ أوقعت عبد السلام في حبائلها وها هي تصطاد الآخر، الله وحده يعلم كم من الرجال اصطادت هذه المرأة الداعرة"[(9)].

والملاحظ أن البناء العجائبي للشخصية الروائية لا يكون في الأوصاف الخارجية فحسب، إنما بالانحراف عن الناموس الطبيعي للحياة، وهذا ما تؤكده تصرفات (بشير) عن طريق الزنا بالمحارم والقتل (قتل الأم + قتل الصديق+ قتل الابن)

وصولاً إلى القتل الجماعي ومن ثم الجريمة المنظمة عندما تجتمع سلطة الفرد وسلطة المؤسسات الرسمية على هدف واحد وهو تقويض البلاد. ويعطي السارد تفسيرا ابعد ما يكون عن المنطق وهو يوضح تصرفات هذه الشخصية المركبة المعقدة، عندما يعرض لاستذكار بعيد المدى عن علاقة بشير بالسحر وان السر في تصرفاته اللامنطقية يعود إلى عوامل غيبية تتعلق بالسحر وعصاب خاص يتعلق بالشخصية وكراهيتها اللامحدودة للخير والناس، لذلك يأتي مشهد قتله لامه (أمينة) بمساعدة (عبد السلام ورواء) مرتبطا بأجواء السحر وبوصف غرائبي وبأحلام وتوهيمات تأخذ بعدا نفسيا معقدا يدل على القسوة والكراهية والدمار الشامل المتناص مع إشارات تارخية تشير إلى تدمير العراق في فترات زمنية مختلفة، إن شخصية بشير تشير إلى البعد الداخلي للدمار أو (الدمار الذاتي) المتعالق مع الدمار الخارجي (حروب+حصار) الذي عمل على الفتك بالمجتمع العراقي "تكلم بشير بما يكفي من العزم وشعر بكراهية نحو أخيه وزوجته فهو يزدريهما، إن القوة التي أحس بها يوم أن سقته (الساحرة) التي كانت تسكن حي النبي دم الثور وهو يذبح، سقته دمه وهي تقول: اشرب إن هذا الدم سوف يجعلك رجلا يهابك الجميع. (وشربت. أعجبني الدم وطلبت المزيد وشربت) لم يترك بشير أثرا ولم يدع بصمة واحدة من أصابعه ترتسم على الوسادة أو أي شيء قريب منها (...) قالت له الساحرة لتشرب دماء كثيرة وتعيش بسعادة، إلا انك ستموت أيضا كما أمت الآخرين، ضحك بشير من قولها وأجابها: كل من عليها فان، وحلم أحلاما عديدة وهو يقتل مرة بخوذة جنكيز خان ذات القرون ومرة بسيف هولاكو المغولي، ومرة يحرق مدينة (م) ويغني كما فعل نيرون بروما إلا انه حلم كثيرا بكاليكولا الذي قتل أمه وزوجته"[10].

إن بشيرا يتحول عبر أفعاله اللامعقولة (العجائبية- الإجرامية) ذات الطابع الانتقامي التدميري من مجرد شخصية مريضة نفسيا تعاني من عقدة فقدان الأب (الحماية – الحنان) إلى رمز على مرحلة كاملة من التدهور في البنية الاجتماعية وانحطاط كامل في السلوك الإنساني لذلك كانت الإستذكارات (الموضوعية والذاتية) القريبة والبعيدة مرتبطة بإشارات تاريخية ودينية تدل بوضوح على الخراب الذي نال

العراق ومن ثم إشارات أخرى تعمق هذه الدلالة وتشير ضمن بعد مستقبلي على استمرارية هذا الخراب.

في سلوك شخصية (بشير) الكثير من العجائبية المتأسسة على اللامنطق واللامعقول الذي يعالج قضية الخير والشر والصراع بينهما في أبعاد متعددة منها الاجتماعي والوجودي والتاريخي والديني، وهذا يتجلى في مشهد في غاية الغرابة وهو بعيد عن المنطق العقلي ويتناص مع قضية قتل البنات (الوأد) في الجاهلية، عند ما يقتل بشير ولده (خير الله) وهو ثمرة علاقته الجنسية اللاشرعية مع (رواء) ويبدو له هذا الفعل بأنه عين الصواب مما يدل على تبلد الأحاسيس الإنسانية وموتها لدى هذه الشخصية/ المسخ التي احتوت على كل المتناقضات والتغيرات التي طرأت على الفرد/ المجتمع العراقي نتيجة للتحولات السياسية الضخمة ولا سيما الحروب والحصار ((لقد أدرك بشير كرهه لخير الله منذ أخبرته رواء بأنه ابنه، كان كرهه أول الأمر مجردا جدا، لقد أدرك فقط صدمة أن يكون له ولد لا يريده، ابن حرام، وان هذا الانتقال من العزوبة إلى الأبوة نقلة خاصة قهرته، فولد العداء تجاه الطفل: عداء بدقة الماس وصلابته وكرم جوهره. انه خلاصة كل ما هو عدائي مكروه، كرهه للطفل جد نقي انه شعاع من عداوة جوهرية، شعاع أشعة فوق البنفسجية، شعاع قاتل (...) اتجه بشير بسيارته نحو طريق زراعي وبعد أن توقف محرك السيارة بدقائق، توقف بكاء الطفل، حمله بشير ورماه بين الأحراش دون أن يكلف نفسه عناء دفنه، مسح موجات العرق عن جبينه، أحس ذلك الإحساس الذي يحمله الإنسان وهو يقترب بوجل -بعد غياب طويل- من هواية محببة فارقها (...) ما أجمل الموت وما أعظمه، ما أكمله، ما أطيب التطلع إليه عندما يقتل الإنسان أمه وصديقه وولده لسوف يغتسل الإنسان من كل ما علق به في الدنيا من أكاذيب وقذارة وخزي، في اغتسال تام كله نظافة وانتعاش بهيج))[11].

إن الحدث العجائبي الدال على القسوة والكراهية المطلقتين يتولد في المشهد السابق عن ((المباينة بين القول والفعل))[12]، وتأتي هذه المباينة عندما يبدأ الخلط بين الأشياء والقيم ، فقتل الأم (الأصل) والابن (الامتداد) والصديق (الوفاء) هذه الأفعال

الإجرامية ذات النزعة التدميرية تصبح في المقطع النصي السابق دالا على الطهر والنظافة والبراءة والتخلص من الاكاذيب والأوهام والقيود الاجتماعية المزيفة، وبهذا تختلط الرؤى وتصيبها الضبابية في زمن الانحدار والانكسار وخيبات الأمل، ويتحول بشير ويتعملق في هذا الزمن من مجرد إنسان (شاب بسيط فقير) إلى تجسيد كامل للشر المطلق والكراهية المدمرة.

في خط سردي مغاير آخر تتجلى شخصية (أمينة) والدة بشير، رمزا للنقاء والصفاء وانموذجا إنسانيا شديد الحضور، وعلى الرغم من التوصيفات الفسيولوجية التي يقدمها السرد لهذه الشخصية إلا إن الأهم في عملية بناء عجائبية الشخصية، هو موت أمينة، تلك الظاهرة التي شكلت تجاوزا لقيم إنسانية وأخلاقية ودينية عندما قام الأبناء (بشير، عبد السلام) وبمساعدة (رواء) بقتلها وخرق تلك القدسية المؤسسة على ثوابت أخلاقية وإنسانية.

إن وصف عملية الموت وانفصال الروح عن الجسد مثل تجاوزا واضحا لقانون العقل والمنطق وانفتاحا على عوالم الغيبيات وهذه العملية شكلت احد أهم مفاتيح النص الروائي، إذ إن عملية الموت أكدت على هشاشة وتفاهة الحياة وأبرزت الوجه الحقيقي لها، وانبثقت عنها ثيمات مهمة في الرواية من أهمها الكراهية المطلقة واللارحمة والانحدار الواضح لعالم القيم، والتأكيد على خيبة الأمل (فيما يخص أمينة) في زوجها وأولادها -على الرغم من تضحياتها- والعدالة المفقودة على الأرض وانتقالها من عالم السكون التام على الرغم من فوضويته إلى عالم الحركة والحرية، فجاءت عملية وصف موتها وقدرتها على اختراق الحواجز والحدود المادية لتدل على ذلك "نهضت أمينة من فراشها صباحا مع صلاة الفجر، وجدت ولديها وزوجة ابنها يحيطون بها، لم ينهض جسدها، دهشت لضغط عبدالسلام لوجهها بالمخدة سألته: ماذا تفعل، أنا واقفة خلفك؟ نادتهم أمينة واحدا واحدا، لا احد منهم يسمعها أو يراها، خرجت إلى الزقاق وذهبت إلى دار أم هاني، طرقت الباب فلم يجبها احد، وحينما تقدمت أكثر نحو الباب وجدت نفسها عبرت الباب إلى المجاز، دهشت أمينة عندما وجدت نفسها تعبر الحواجز، وجدت نفسها قادرة على الطيران أيضا، فهي تشعر بنفسها خفيفة مثل ريشة، وبقفزة

واحدة وجدت نفسها فوق السطح، حاولت إيقاظ أم هاني (...) خرج الرجال وبقيت النساء، دخلت المطبخ أردت أن اشرب فنجان شاي إلا إن نفسي عزفت عن ذلك، أحسست بظمأ شديد إلا أنني لم استطع شرب الماء، فأسرعت وراء سيارة الإسعاف لأرى أين سيذهبون بي ولماذا؟ وأخيرا عرفت بعد أن أدخلني الأطباء غرفة التشريح، قال الطبيب الذي أجرى التشريح: ماتت مخنوقة"[13].

ويأتي وصف عملية الدفن وموكب الجنازة مكملا للصورة الكلية للشخصية ذات الأبعاد العجائبية، وهذا الوصف دال على دهشتها الكاملة لموتها أولا ومن ثم تحولها إلى كائن لا مرئي وحزنها وخيبة أملها في أولادها عند معرفتها إنهم قتلتها "بعد ان غسلتني امرأة لا تكف عن النشيج كفنوني ووضعوني في صندوق خشبي جاء به أتباع إسماعيل، ثم وضعوا الصندوق في سيارة الدفن وامتلأ الشارع المجاور للزقاق بالسيارات، لا بد أنهم أتباع إسماعيل (...) وكانت سيارات ملونة تتبع جسدي ومنهم من يضحك داخل سيارته أو يروي نكات بذيئة وأنا وموكب أمي نسير وراء نعشي. كنت انظر أحيانا يمينا أو يسارا إلا أنني لم ارغب النظر إلى هؤلاء الناس المزيفين الذين يضحكون من الموت ويسخرون من القتل. سمعت ضابط الشرطة يقول: الشك يحوم حول أولادها"[14].

هناك نمط آخر من الشخصيات في عالم رواية (الطريق إلى عدن) ذات الطابع العجائبي تبرز بوصفها الخط (أو الحد) الفاصل بين الشخصيات الدنيوية –لاسيما أمينة– والشخصيات الأخروية، وهذه الشخصيات تنبني في النص الروائي على شكل هلوسات وأحلام شيطانية "عليك أن تهربي منهم و إلا آذوك لأنهم أشرار، سألت أمينة وكيف اعرفهم؟ أجابت الأم: من وجوههم الصفراء المتعرقة الصغيرة وعيونهم الحذرة دائمة التحديق بكل شيء يمر أمامهم لشدة خبثهم (...) إلا إن ضوءا باهرا لمع أمامي ورأيت رأسا يحدق بي بعينين مصفرتين، شعرت بالخوف وأنا ارتعد من رؤية الشيطان وأتباعه وسمعت أنينا آتيا من مكان بعيد، مشيت بأسرع ما أمكنني وابتعدت عن المكان المعادي إلا إن أصواتا مخفية مضت تناديني أصواتا مرتجفة عالية خانقة"[15].

إن نص رواية (الطريق إلى عدن) وعلى الرغم من تقديمه لتوصيفات خارجية

للشخصيات الروائية، إلا إن اهتمامه ينصب على مسألة في غاية الأهمية في النص العجائبي وهي تجاوز المألوف والعادي والنواميس الطبيعية للحياة والجمع بين الأشياء والموجودات المتناقضة والتأكيد على الفعل الخارق والغيبي للشخصية الروائية مما أضفى عليها أبعادا عجائبية تآزرت مع باقي مكونات الحكي في تشكيل الصورة الكلية للنص الروائي.

ب. نظام التسمية:

التسمية تعيين ينوب عن المسمى "بعلامة صوتية أو خطية أو رقم"[16]، وهي -أي التسمية- عملية قصدية، وهذه المقصدية تخضع عند اختيار الكاتب لأسماء شخصياته وتصل المقصدية على وفق رأي (هامون)[17] حدّ الهم الهوسي الذي يتجلى في عملية اختيار الأسماء والألقاب.

تنتظم الأسماء في رواية (الطريق إلى عدن) في نظام صارم يؤدي إلى تعميق الدلالة بوجود عالمين متصارعين ومتناقضين ويكمل أحدهما الآخر في الوقت نفسه (الواقعي والعجائبي)، وهذا النظام يتأسس على وفق حركتين رئيستين: (الأولى) حركة تناسب وتطابق تؤدي فيما بعد إلى مفارقة لوضع الشخصية مع محيطها مولدة بذلك أجواء عجائبية و(الثانية) حركة تنافر وتعارض بين اسم الشخصية ودورها وصفاتها وتعمل كذلك على إضفاء البعد العجائبي للشخصية.

(بشير) أحد أهم شخصيات الرواية والدال اللغوي لهذا الاسم يشير إلى الفرح والسرور والحسن والجمال، ويكاد اسم الشخصية أن يتفق ويتطابق مع الصفات الجسمية والحسية المقدمة في المتخيل الروائي "قطع عليها ذكرياتها دخول ولدها بشير ما أطول ذلك الفتى أي طول له؟ له صوت قاس مثل صوت أبيه ويحمل في وجهه قسمات أبيه ذاتها الوسيمة بالفظاظة والوحشية المتوثبة إلى الهجوم دائما"[18].

يمر اسم بشير بتحولات مهمة تتبدى مع الكشف عن نوايا الشخصية، وهذه التحولات تؤشر على مفارقة كبرى في بنية الرواية، فهذه الشخصية التي من المفترض أن يحمل (اسمها على الأقل) الخير والبشارة والأمل، كانت الرمز المطلق للشر

واللارحمة وموت وجفاف العلاقات الإنسانية والخراب والدمار واللعنة المستمرة مما جعلها (أي الشخصية+ مفارقة الاسم لمرجعياته) عاملا مساعدا في إبراز الأجواء العجائبية في النص الروائي، لذلك كان بشير عبارة عن دال على القسوة والقتل والهلاك المستمر المتنقل من مدينة (م) إلى العاصمة، لذلك فإن بشيرا بقي حيا في عالم (الطريق إلى عدن) ولم تكن له نهاية تشابه نهاية أفراد عائلته الذين انتقلوا إلى (عدن) بل بقي ممثلا للخراب المستمر في الأرض العراقية "وغدا بشير يحكم قوته التي لا تجارى وجرأته التي لا تبارى سيد الموقف في مدينة الصعلكة المغثية والجهل المبهر والقذارة المنفجة حيث تحولت الجرذان إلى عجول والعجول إلى آلهة تعبد"[(19)].

من النماذج الأخرى التي تؤشر التعارض بين اسم الشخصية ودورها في المتخيل السردي، شخصية (علي)، إذ يشير الدال اللغوي على العلو والتسامي والارتفاع، إلا أن دور الشخصية في عالم الرواية كان مثالا على الحقارة والدناءة والوصولية والانتهازية وعلى الرغم من أن الصفات الجسدية اتسقت تماما مع مدلولات الاسم اللغوية إلا أن دور الشخصية خلا من هذه الصفات وتفارق وتعارض تماما مع الاسم ولم يكشف داخل الرواية إلا عن القسوة والشبق اللامحدود والفحولة والغدر والتعالي والانحطاط الأخلاقي، مما جعل من هذه الشخصية تبدو في موقف التعارض مع شخصية (أمينة) "فكرت أمينة بالفترات العصيبة التي مرت بها وهي تربي أولادها الأربعة بعد رحيل زوجها علي إلى مكان مجهول لم تتمكن من معرفته إلا بعد سنين (...) وتزوجني على الرغم من عدم موافقة أهلي، فلم يكن هو يليق بي ولا أسرته تليق بأسرتي إلا انه النصيب، وأغضبت أهلي وعشنا على الكفاف حتى سكنت أمي معنا (...) وبعد أن استحوذ على نصيبي من الإرث رحل فجأة من دون أن يترك أي اثر. وبقيت أنا مع الأولاد يكللني الحزن وأضحيت وحيدة، افتقدت تطويقه لخصري بذراعه القوية وهو يعصر أكتافي، كنت أغوص فيه تماما واستسلم إلى ضرباته القوية وإلى استحواذه الرقيق عليّ دون أن ابدي أية مقاومة، وكنت استسلم كل ليلة إلى أمواجه، ولم يدع جسدي ليلة دون أن يكون أسير جسده، لقد كان يملك طاقة عشرين رجلا فحلا مرة واحدة"[(20)].

ومما يؤكد بروز هذه الظاهرة، أي التناقض التام بين الاسم ودوره في المتخيل السردي الذي يعمل على تعميق الإحساس بعجائبية الشخصية، وجود أكثر من شخصية تدل على ذلك، والمثال الآخر لذلك هو شخصية (صالح الشيخ)، جد أمينة، الشخصية الرمز المختفية في الوحدات السردية الأولى، والتي تظهر في خاتمة الرواية. فهذه الشخصية على الرغم من اختفائها في بداية الرواية إلا إن لها حضورا طاغيا في النص الروائي وأثرا واضحا في شخصيات (الطريق إلى عدن)، اسم الشخصية يدل على الصلاح والوقار (الشيخ/ الصالح) إلا إنها تمثل وهما كبيرا (للقارئ وباقي الشخصيات) ورمزا شديد التكثيف والتمويه على السلطة القمعية بكل تجلياتها (السياسية- الاجتماعية- الثقافية) لذلك جاءت توصيفاته الجسدية والسلوكية مفارقة لدلالات اسمه مشكلة المشاهد العجائبية "بدأ المشهد بانطلاق خدم صالح الشيخ من بيت إلى آخر وهم يحملون مشاعل متقدة ومواد قابلة للاشتعال سريعة الاحتراق ويضرمون النار في أثاث المنازل والأبنية، واضطرمت النيران المتأججة في الحي الذي أراد صالح الشيخ حرقه، لكي يعيد بناءه وفقا لهندسة جديدة وطريقة جديدة يخلد فيها اسمه، واجتاح الحي ذعر ورعب ومما أدهش أمينة أن الناس يمشون وسط النيران دون أن يحترقوا (...) أعجب المشهد صالح الشيخ ورأى فيه عرضا مسرحيا حيا رائع الجمال والرونق، وطلب إلى مغنيه غناء أغنية حريق طروادة وحريق بغداد على يد المغول، وهو يرنو إلى اللهب العارم الذي يجأر في المدينة وينطلق متقهقا قهقهة قوية وانشد أغنية سمعت في جميع أرجاء عدن: أنا صالح الجبار، اقتل من أشاء واملك ما أريد، اقطع الأعناق وأسفك الدماء، لا يجرؤ احد على أن يرفع في وجهي سيفا، والناس جميعا يخضعون لمشيئتي، لأني سيف حاد يقصم الظهور قصما ونار حارقة تحرق الأجساد حرقا، أنا صالح الجبار"[21].

إن الظهور الحقيقي والدور الفعلي لـ(صالح الشيخ/ الجبار) كان على النقيض مما توقعه/ توهمه القارئ الذي يفاجأ بهذا التحول/ الانقلاب لهذه الشخصية التي توهم فيها العدل والإنصاف والمساواة والإصلاح في يوتوبيا عدن إلا انه وجد ومعه وجدت (أمينة وباقي الشخصيات) الجبروت والطغيان والتدمير والظلم والجور،

وبذلك يكون صالح الشيخ تكرارا لما موجود في عالم أمينة الأرضي من أمثال (علي وبشير وعبدالسلام).

فضلا عن هذا التناقض بين اسم الشخصية ودورها، هناك التطابق والتناسب بين معاني الاسم ودوره، وهذا عمل كذلك على تفعيل الإحساس بغرائبية المشاهد الروائية، ومن الأمثلة الدالة على ذلك شخصية (محمود) ابن علي و أمينة والشهيد في حرب الخليج الأولى، فعلى الرغم من تطابق الاسم مع مرجعياته ودوره في المتخيل الروائي إذ يدل على (المحمود السيرة لدى الناس وعلى الفضائل الأخلاقية) إلا إن المؤلف لا يقدم ذلك إلا ضمن رؤية فنية/ عجائبية تتحكم في بنيات النص وتعكس قسوة الحرب ودمارها ووحشيتها وكمية الخراب النفسي والمادي الذي تسببه ((لم يقتلني احد، قتلتني الدبابة واقتلعت عيني وشوهت وجهي وأصابت عنقي وحين خرجت منها محترقا ولدت من جديد وعدت أكثر قوة حتى تمكنت من التحليق في السماء ووجدت السماء واسعة والأرض أكثر اتساعا، حتى بدت لي ارض المعركة صغيرة مثل جزيرة في نهر فائض وحين نظرت في أجواء السماء وجدت نفسي محاطا بهالة من الملائكة يغنون لي أغنية الشهادة، لم أكن وحدي، كان معي عدد من الرجال لا فرق بين جندي وضابط وآمر وهكذا ترك المقاتلون ارض المعركة وطاروا إلى عنان السماء الواسعة، والتصق القائد بكرسيه يشاهد المأساة، حتى أبيد العدو وأبيد مقاتلونا))[22].

ثانيا. عجائبية الفضاء الروائي:

مفهوم الفضاء واسع ومتداخل، فهو يتسع ليشمل الزمان والمكان ووجهة النظر، وفي أحيان أخرى يضيق ليشمل المكان بوصفه حيزا جغرافيا طوبوغرافيا أو النص المكتوب بوصفه حيزا طباعيا، والفضاء ما هو إلا ((الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب))[23].

إن الزمان والمكان متلازمان ولا يمكن الفصل بينهما إلا في السياق الدراسي لذلك فإن ((علامات الزمان لا تمنح دلالاتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في

سياق الزمان، وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنوي، فالفضاء أداء يشتمل على المكان والزمان لا كما هما في الواقع ولكن كما يتحققان داخل النص))[24].

أ. عجائبية المكان وتحولاته:

المكان في النصوص الروائية يتشكل عموما من مجموع العلاقات اللغوية التي تؤسس للفضاء المتخيل وتعمل على بلورته وتحويله من إشارات لغوية ضمن خطاب سردي إلى أيقونة بصرية متخيلة معتمدة في بعض تفصيلاتها على المرجعيات الواقعية. والمكان الروائي المتخيل ليس هو المكان الواقعي على الرغم من التمويهات التطابقية التي يحاول الخطاب الإيحاء بها، ومع ذلك يحاول الروائي تضمين نصوصه بعض الإشارات الجغرافية أو الواقعية ((سواء كانت هذه الإشارات مجرد نقاط استرشاد لإطلاق خيال القارئ أم كانت استكشافات منهجية للأمكنة))[25].

ومن المقولات المهمة في مقاربة المكان الروائي، الآراء التي طرحها (لوتمان) وهي تعتمد مبدأ التقابل بين متضادين وتعتمد كذلك على مفهوم (الحد)[26] الذي يفصل بين مكانين متعارضين ومن أهم خصائصه الآثار السلبية التي يتركها على الشخصية عند محاولتها اختراقه.

تتشكل الأمكنة العجائبية في رواية (الطريق إلى عدن) على وفق رؤية واضحة لدى مؤلفها تشتغل على ثنائية فكرية – دينية [العلوي (المتخيل اليوتوباوي) والأرضي (الواقعي السفلي)].

والمكان الواقعي (الأرضي) يتقاطع ويتماهى بإشاراته الجغرافية والتاريخية ومرجعياته الواقعية مع مدينتي (الموصل وبغداد)، أما العلوي المتخيل فإنه يستثمر المعطيات الدينية والثقافية المأخوذة عن الآخر في محاولة لرسم عالم الـ(يوتوبيا- المدينة الفاضلة) التي يبحث عنها الإنسان بطرائق مختلفة، ويأتي رسم هذه الأماكن على شكل عجائبي/ واقعي يسخر من الواقع والآمال والأحلام والأفكار المجردة وتطبيقاتها المنحرفة. فضلا عن هذه الأماكن يبرز بشكل واضح الحد الفاصل بين العالمين المؤطرين

للرواية وهو عبارة عن مكان انتقالي (الأعراف/ الطريق) بين الأرضي والعلوي.

1. المكان الأرضي/ السفلي (فوضوية الواقع).

المكـان الأرضـي في روايـة (الطريـق إلى عـدن) يحيـل بتوصـيفاته ومرجعياتـه التاريخية القديمة والآنية على المدن العراقية (الموصل وبغداد) في لحظات زمنية مفصـلية في تاريخ هذا البلد (الحروب+ الحصار)، وهذا المكان يقدم صـورة عجائبيـة سـوداوية فوضوية للمشهد العراقي وهي لا تعكس بأي حـال مـن الأحـوال أي بعـد حضـاري للمدينة العراقية بقدر ما تعمل على عرض المكـان مـع تفصيلاته الجزئيـة وهـو يعـج بالفوضى والقذارة والعلاقات اللاإنسانية التي تتحكم بساكنيه "على طول سـوق الـنبي المكتظ بالبشر والحوانيت والبسطات والسيارات يعرض السوق لمدينته ولأهـل القـرى المحيطة بعدا وقربا، حفنة حناء تبيعها عجوز ومصـاحف يبيعهـا رجـل كـث اللحيـة في جسده ألف شهوة، وطفل يبيع أكياسا مصنوعة من كتاب قديم او حديث لصق (بدهن الكاغد) وقروية تبيع بيضا وقروي يبيع بطة او ديكا (...) سوق الـنبي فضـاء التحـدي اليومي لنساء ورجال يستيقظون مبكرين بحثا عن الربح والنقود(...) كل شيء في سوق النبي غير معقول كما هو الحال في المدينة، فهو عالم يتهاوى وكل شيء يحدث فيـه قابـل للتصديق وغير قابل للإدراك لأنه عديم الفائدة(...) يبدو سوق النبي أثناء العصر مثـل متحف للكوابيس، متحف اليأس والعـار الـذي انحـدر إليـه البشـر مـن جـراء الجـوع والحصار"[27].

يعتمد تقديم المكان على الرؤية (المتوالدة)[28] التي تتميز باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء، فاستدعاء (سوق النبي) بوصفه جـزءا مـن المدينـة، يستدعي إلى الـذاكرة حضور الكل (مدينة الموصل) ومن ثم (العراق)، إن هذه التقانة في ارتكازها على عـالم اللامعقول في توصيف عالم واقعي (معقول) تهدف إلى الكشـف عـن الصـورة الكليـة للوطن المدمر في ظروف الحروب والحصار والجـوع، وهـذه الصـورة فيهـا الكـثير مـن الأبعاد العجائبية اللامألوفة التشاؤمية التي تؤطر المكان والبشر.

هذا التوصيف ينطبق على مدينة بغداد وان كان بدرجات متفاوتة، فهذه المدينة ذات العمق التاريخي الحضاري تتبدى في عالم (الطريق إلى عدن) أنموذجا للشر والخراب

والدمار والعلاقات الإنسانية الفاسدة، ويبرز الجزء بوصفه صورة تمثل الكل وتدل على فوضويته وغرابته، ويأتي هذا عبر ربط الإنسان بالمكان، فالأخير لا يقدم بأوصافه الجغرافية فحسب إنما بعلاقاته مع الإنسان ومقدار التأثير الذي يحدثه كل منهما في الآخر "طيلة فترة التحول التي طرأت على بشير عمد إلى تجنب النظر إلى ما حوله، ثم نسي العسكري ولم تعد عيناه تتحولان قافزتين إلى الجانب الآخر من الشارع، لم يعد ينطق بكلمة مطمئنة أو مخففة مما يخيب الآمال فقد أضحى لا يهمه ما يدور في العالم إطلاقا، ولم يلاحظ أن ملامح الشوارع قد بدأت تتغير وأن السكان يرون حاملين اولادهم وهم يصرخون ويولولون، ولم يدر بخلده سوى جيوش الخلاص تطير عبر السماوات وتملأ عوالم الأبد بأناشيد النجاة، وسلطن قلبه بعد تزعزع. وحين انتهى من شارع الموت رأى المدينة يزدحم فيها المرور والكثير من الشبان اعتادوا قلب ياقات قمصانهم إلى الأسفل ورجال من جميع الأعمار والمستويات يبصقون بلغما من أفواههم كجندي يطلق بندقية"[29].

وفي مقطع آخر يحمل الدلالات ذاتها "الشوارع المؤدية إلى فنادق الدرجة الأولى غاصة بالسيارات المسروقة بحكم القانون أو خارج أحكامه، وفي داخل هذه الفنادق عجائب الدنيا السبع، موسيقى غربية وموسيقى غجرية، أثواب قروية وثياب بلدية، عاهرات وأشباههن، وزجاجات وأوان وكؤوس تفرغ لتمتلئ، وأرجل لا تجيد الرقص تتحرك وأصوات لا تجيد الغناء وإشاعات وأخبار ومعلومات"[30].

ومن الأماكن الأخرى التي تكشف عن فوضوية المكان الواقعي ويتبدى فيها العجائبي واللاواقعي المستند على المرجعيات الواقعية، ساحات الحرب والخنادق وجبهات القتال، والمقابر، وتبرز هذه الأمكنة التدمير الجماعي الذي تسببه الحروب للمجتمع، هذا التدمير الذي يقف في موازاة التدمير الفردي الذي مثله (بشير)، ويعمل المكان العسكري المؤطر بفضاءات الموت على إكمال صورة المدينة القائمة فيعرض للموت والدمار والعشوائية والفوضوية ومدى التشاؤم من المستقبل "إذا حل الظلام ولم تنته المعركة وعدنا إلى ملاجئنا سالمين، نتعثر بالموتى، لأننا لا نستطيع رؤية شيء، أي شيء: سواد قاتم كل شيء اسود حتى جثث القتلى ونحن الأحياء نزحف ونتوقف عن

الزحف، حتى دلونا فوق جثة مبقورة البطن حينما ينبثق وهج أو تطلق قذيفة، وربما وضعنا وجهنا في أمعائه المندلقة خشية أن يرانا قناصة العدو، وأحيانا نظل طول الليل مطروحين إلى جانب الموتى حتى يظننا الجنود إننا احد الموتى وهم آخذون يف البحث عنا(...) اخرج إلى أطراف المدينة وأتمشى بين القبور، أقرأ الشواهد والأسماء، أتشبع برائحة المقبرة والموتى وأحس بقلبي يخفق من الحقيقة الثابتة، حقيقة إني سأرقد يوما هناك"[31].

إن المكان الواقعي المقدم بصورة عجائبية لا يأتي منفصلا عن باقي مكونات الحكي ولاسيما الإنسان، فالمكان الروائي يعمق الإحساس بالفوضوية وتدهور المجتمع وخراب البلاد، ويكشف عن ضعف الإنسان وهشاشته أمام قسوة المكان وعدائيته.

2. المكان العلوي (عنف المتخيل).

المكان المتخيل في رواية (الطريق إلى عدن) ذو صفات علوية/ ثقافية/ دينية يتعالق نصيا مع المكان الديني (الجنة/ النار/ الأعراف) وكذلك مع المكان المتخيل في المدونات السردية العربية القديمة (رسالة الغفران) و(رسالة التوابع والزوابع)، ومع كوميديا دانتي الإلهية. وهذا المكان لا يعبر عن حدود جغرافية (طوبوغرافية) واضحة المعالم، بقدر ما يمثل رؤية فلسفية فنية تعبر عن واقع يمتزج فيه الحلم بالوهم والتصورات الميتافيزيقية وعلى الرغم من أن الراوي (العليم غير المشارك) –ومجموعة الرواة المشاركين– يحاول أن يرسم توصيفا يوتوباويا/ لاواقعيا/ خياليا يدل على عالم مفقود (عالم القيم والأخلاق والمساواة والعدل والمحبة بعيدا عن العالم الواقعي حيث التدهور في القيم الأخلاقية والكراهية التي تتحكم بتصرفات الشخصيات). ألا إن المفارقة الكبرى وهي مفارقة ساخرة تأتي في خاتمة الرواية عندما يكشف عن التطابق بين الواقع واللاواقع، الحقيقة والحلم، الوهم والأمل، إذ يكتشف القارئ ومعه الشخصيات الفاعلة (أمينة) أن العالم الآخر المنشود/ الأمل (وهو عالم متخيل لا وجود له إلا في أحلام وهلوسات الشخصيات) ما هو إلا انعكاس للعالم الأرضي.

إن المخيلة هي العامل الأساس في بلورة المكان العجائبي ذي الصفات اليوتوباوية، ويتجلى هذا المكان في أشكال مختلفة، فهناك أماكن الانتقال (الحدود

الفاصلة) ومن أهمها الغابة التي مرت أمينة عبرها لحو مدينة (عدن) بعد موتها/ حياتها، ويمتلك هذا المكان الانتقالي جملة من الصفات العجائبية ((هذا مكاني، إليه انتمي وفيه أود أن أبقى، أي نهر صاف وأية أشجار جميلة، إلا إنها عالية بالنسبة لأشجار مدينتي القديمة، ومع ذلك فهي محملة بالثمر، سألت أمينة جدتها قبل مجيء أمها: أين أنا؟! أجابت جدتها في الغابة، قالت أمينة: انه مكان غريب لم تجب جدتها بشيء، سألت أمينة: صادفت في سيري شابا اسمه راضي وحينما نعست قليلا اختفى، أجابت الجدة: هكذا الشباب يظهرون بسرعة ويختفون بسرعة. رددت أمينة: ورأيت وجه علي مثل سراب هائم بين الأشجار))(32).

من الأمكنة الأخرى التي يمتزج فيه المتخيل بالواقع، الا إن سلطة المتخيل هي الواضحة (قرية العسل) وهي مكان أشبه بالمكان الحيادي (الأعراف) قبل الانتقال إلى أمكنة النعيم (عدن) أو أمكنة الجحيم، وهي تمثل حدا فاصلا بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة الدائمية لأكثر من شخصية (أمينة، علي، راضي، محمود) ((وصلا قرية زهرة العسل، سكنت الريح وراحت تحرك بين آونة وأخرى أغصان أشجار العسل فتجعلها تساقط عسلا كثيفا يطبع المكان بقطرات لامعة سرعان ما تنطفئ وأخذت الطيور المنطوية على نفسها وهي نائمة تحرك أجنحتها قطرات العسل التي تسقطها الأشجار(...) أمطرت السماء ثانية عسلا سمعت أمينة بقبقة السائل فترة طويلة وبدا زجاج النافذة خابي اللون، وقطرات العسل تنساب على الجانب الآخر من النافذة وكأنها الدموع على شكل خيوط سميكة، نظرت أمينة إلى القطرات الملتمعة في ضوء البرق وهي تتساقط و أمينة تتنهد وقد جافاها النوم، تريد أن تتذكر أي شيء إلا أن ها لا تتذكر شيئا ولا تعرف لماذا هي هنا))(33).

وفي مقطع آخر يصور عجائبية المكان/ الحد الفاصل ((شعرت بالامتنان لصمت رفيقها راضي وهما يسيران بمحاذاة نهر اللبن بعيدا عن قرية العسل، وشغل الكوخ الذي كان ظلا كالحا متجهما وبغيضا عنصرا مضادا لتآلف نهر اللبن الذي يمتد من منبع مجهول إلى مصب غير معلوم))(34).

المكان البارز الذي شكل صدمة للقارئ وللشخصيات الفاعلة هو مدينة

(عدن) حيث البحث عن الأمل، والسلام، والطمأنينة، إلا إن المفارقة تتولد عندما يتم التطابق الكامل بين المكانين العلوي والأرضي، فتتجلى مدينة عدن مكانا معاديا وبؤرة مكانية للقهر والقمع والظلم وابعد عن السعادة والسلام "حين دخلت أمينة مدينة عدن بدأ القوس يرقص فوق الأوتار، والأجراس الصغيرة ترن، وحبات المطر تتجمع فوق وريقات الليمون(...) انه يوم بهيج لا يتحقق إلا في مدينة عدن وعند البشر في الأحلام، وما لبث صوت القيثارة أن تغير وأصبح ضاريا غاضبا ورنت أجراس القوس مثل الأجراس التي تعلق بعنق صقر مدرب وهو ينطلق في الهواء بحثا عن فريسة، وتنبعث من القيثارة أصوات رجال تذكر الفرسان بالحروب وأنات رجال وهم يحتضرون، وعويل نساء وهن يبكين موتاهن"(35).

إن الكلام عن مدينة عدن ما هو إلا كلام شديد التركيز والتكثيف والتسخيف عن العالم الواقعي، وبذلك تتجلى مدينة عدن بوصفها فكرة رمزية لانعدام الأمل في الوصول إلى السلام المطلق، وتتماهى عدن/ الحلم مع الأرض/ الواقع "إننا نجعل الموجودين في عدن طبقتين أو ثلاث طبقات عليا متساوية في الحقوق والواجبات، ورعايا لا يتمتعون بالحقوق المعترف بها للطبقة العليا وطبقة ثالثة من الإتباع"(36).

إن مدينة عدن لا تعدو إلا أن تكون مكانا مزيفا وهميا لا وجود له إلا في مخيلة الناس الضعفاء، وتتظافر السلطة بتجلياتها كافة مع هذه الأوهام في صنع هذا المكان "إن حاكم مدينة عدن حقق كل ما هو سام وبطولي في ماضيه وحاضره ومستقبله واستخدم كل ما أذل أو جرح المشاعر الحقيقية للناس سلاحا ضد المفسدين الذين يحاولون نشر الكتب والصحف التي تسعى وراء هدف واحد هو تزييف الحقائق"(37).

إن القمع والتسلط وحب الذات وتدمير الآخرين هي أهم سمات المكان الأرضي/ الواقعي، إلا إن هذه الصفات تنعكس في العالم (المتخيل) وتشكل عنفا تدميريا ضد الساكنين في هذا المكان، ويتحول المكان إلى مكان سكوني جامد بدلا من كونه مكانا حيويا، فاغلب "الدول اليوتوبية دول سكونية لا تسمح لمواطنيها بأن يناضلوا أو حتى أن يحلموا بيوتوبيا أفضل"(38) فهذا ما عمدت إليه سلطة (صالح

الشيخ) عندما غلفت الأشياء ببريق كاذب يخفي تسلطية مدينة عدن "بدأ الاحتفال وكانت الثمرة الأولى في الاحتفال ثمرة التعذيب فقد نصبت آلة حديدية هائلة يجري التعذيب عليها بأن تربط إليها يد الشخص المنوي تعذيبه، وتشد رجلاه بوساطة آلة رهيبة أخرى حتى تنخلع أطرافه ويمط جسمه مطا أليما وتسحق عظامه، أرعب المشهد أمينة وخانتها قواها واستبد بها ذعر شديد لهول ما رأت وحين تساءلت عما فعله هذا المعذب المسكين أجابها والدها هامسا: هذا جزاء كل من يخرج على قوانين مدينة عدن. وحينما سألته أمينة عن طبيعة هذا الخروج أجابها والدها: لقد أحب، ثم لاذ بالصمت، وأدركت أمينة من طلب أهل مدينة عدن المشهد مرة أخرى، إن المرء في عدن لا يموت مهما اشتد به الألم، ويفقد وعيه، ثم يعاد تعذيبه مرة أخرى، وهكذا دواليك حتى يسأم الناس ويطالبون بمشهد آخر"[(39)].

إن مدينة عدن بوصفها مكانا (ملجأ) أو فكرة تصبو إليها عقول الناس لم تشكل في عنفها وتدميرها إلا خيبة أمل كبيرة للشخصيات اذ تساوى فيها المجرم (عبد السلام) قاتل أمه و(علي) صاحب التاريخ الإجرامي الطويل بـ(راض) الشهيد في حرب عام 1991 و(أمينة) ضحية جحود أبنائها ومحمود الشهيد في حرب الخليج الأولى. إن هذه المساواة قائمة على فكرة انتفاء العدل وتكرار الأحداث الموجودة في الواقع، لذلك شكل عنوان الرواية / اسم المكان (عدن +الطريق) مفارقة ساخرة من حيث عدم مطابقته لآمال الشخصيات وتوقعات القراء، إذ ان (عدن) بمرجعياتها الدينية والتاريخية الأسطورية تشير إلى الجنة أو ارض العدالة والمساواة (المدينة الفاضلة)، والطريق رمز كبير لعذابات ونضال الشعوب في سبيل تحقق الأهداف النبيلة والسامية، إلا إن المدينة ومن قبلها الطريق شكلا صدمة في هذا التحول المفاجئ وقلب الأدوار بين الخير والشر.

ب. عجائبية الزمان (سكونية الحياة/ حركية الموت).

الرواية مدونة سردية مبنية على علاقات زمانية متشابكة ومعقدة، وفي الأصل فإن الرواية ما هي إلا "تركيبة معقدة من قيم الزمن"[(40)]، وقد بنيت الرواية التقليدية

على مبدأ الالتزام بنظام التسلسل والتعاقب المصحوب بتبرير عقلي ومنطقي، أما الرواية الحداثية فقد أهملت هذا المبدأ وتجاهلته وأقامت مشروعها السردي من إعادة ترتيب الأحداث على وفق رؤية فنية/ جمالية تتوخى الإثارة وتكسير خطية الأحداث والتسلسل المنطقي لها، ومشكلة الزمن في النص الروائي تنبثق من افتراض مسبق –رأي جينيت– يراهن على وجود الزمن في درجة الصفر، ومن ثم تأسيس تطابق او تنافر بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب مما يشكل مفارقة زمنية[41]، لهذا فإن علاقات (الاستباق والاسترجاع) وعلاقات المدة والتواتر تشكل الأساس المنهجي في ضبط ماهية الزمن الروائي.

تقوم رواية (الطريق إلى عدن) فنيا على فكرة إهمال التسلسل الزمني وتأسيس خطابها المتخيل على التنقلات السردية السريعة والابتعاد عن محاكاة الزمن الطبيعي ومن ثم إنعاش البنية الزمنية المتخيلة على حساب فوضوية تامة في البنية السردية. أما فكريا فإن حركية الزمن تتأسس على وفق ثنائية الحركة والسكون (الموت– الحياة) بين عالمين متصارعين متناقضين يكمل احدهما الآخر، العالم الأرضي الواقعي بتناقضاته المتعددة والعالم العلوي بديمومته اللامنتهية.

يعد الاستباق التنبؤي احد أهم أشكال التقانات الحديثة في بناء الرواية وفي إعادة تشكيل بنيتها السردية، وبذلك تكمن أهمية رواية (الطريق إلى عدن) التي يمكن عدها رواية إستباقية تنبؤية بالكامل، فهي تشير صراحة وضمنا إلى التحولات الضخمة والهائلة والمصيرية التي مر بها المجتمع العراقي في الربع الأخير من القرن العشرين.

ويمكن أن نلاحظ أكثر من انموذج دال على البنية الإستباقية التنبؤية (الإعلانية) وهذه البنية مؤطرة بأفعال عجائبية للشخصيات الرئيسة ولا سيما (أمينة). إذ يبدو المشهد السردي المقتطع وكأنه مدخل تشاؤمي للرواية، يؤسس حضوره وفاعليته من خلال ارتباطه مع الأحداث اللاحقة، ويعمل بوصفه تمهيدا لها ومؤشرا حقيقيا على حدوثها "تحرك فجأة طائر اسود بهتت ملامحه في الظلام كما في اللوحات الصينية وهو في طريقه إلى مأواه، تحرك فجأة في مأوى مخفي بين الأشجار، أدار وجهه نحوهما ثم أسرع بعيدا دون صوت وعلى ارتفاع منخفض. تمكنت أمينة أن ترى عينيه

ومنقاره البرتقالي في آخر خيط من ضوء النهار وحين اقترب منهما زعق زعيقا وحشيا ارتعدت له فرائص أمينة وعدته شؤما وقرأت سورتي (الناس والفلق) وتلتهما بآية الكرسي لتبعد الشر عن أولادها"[42].

إن الدال الزمني المبني على تكسير نمطية السرد يتأسس على أفعال عجائبية يختلط فيها الموروث الشعبي والأسطوري والديني (الغراب/ التشاؤم/ الدمار/ الهلاك) وهو يحدد المدخل الأساس للرواية عندما يحفر في تاريخ العلاقات الأسرية والاجتماعية المتهالكة، وبذلك يمكن عد الغراب معادلا موضوعيا لـ(شخصية بشير) الرمز المطلق للشر والدمار.

تشكل الأحلام بنيات زمنية إستباقية في جسد الرواية العام، وهذه الأحلام لها أهمية واضحة في تأطير الأجواء العجائبية وتحديد فعاليتها، ومن ذلك حلم بشير الإستباقي الذي يتنبأ بمستقبل هذه الشخصية العدوانية ذات النوايا التدميرية "إن ما يزعجني حقا حلم يراودني دائما أنا وأنت في غابة مظلمة تبدو فيها الأشجار أشباحا وتتحول الغابة إلى مفازة لا نهاية لها وتغادرها الأشجار خائفة وهي تعدو بجنون كأننا في سباق الضاحية واركض انا وراءها ولا استطيع الوصول إلى نهايتها.

سأله هاني ضاحكا: وأنا ماذا افعل؟

أجاب بشير: تبقى مكانك، وأنا أعدو وحدي لألحق بالأشجار أو لأصل إلى نهاية الغابة التي لا نهاية لها. ثم أجد نفسي وحيدا وأنا قرف من عدوي اللامجدي وراء الأشجار المذكورة فاستيقظ فزعا وأنا اشعر بدناءة العالم مع إدراكي بأنني جزء منه وتنابني في مثل هذه اللحظات رغبات تدميرية"[43].

إن الاهتمام بالإشارات المستقبلية يكشف عن التناقضات المتعددة التي يزخر بها النص الروائي ولا سيما التناقضات الاجتماعية، فالكشف عن عالم المتناقضات "يفتح الزمان بالضرورة على عالم المستقبل"[44].

تنهض في خط موازٍ لهذه البنيات/ الإشارات الإستباقية، بنيات أخرى ذات حضور نصي كثيف، وهي الإستذكارات بنمطيها الموضوعي والذاتي، التي تأتي في مقام الشرح والتفسير للكثير من تصرفات الشخصيات الغامضة التي تبدو بلا جذور، وما

يميز هذه الإستذكارات ورودها في نص الرواية بشكل مباغت يزحزح من ثبات ونمطية السرد، وهي تكون غالبا ذات امتداد زمني بعيد جدا يتجاوز النصف قرن وتتداخل مع الخلاصات السردية التي تعجل حركة الحكي "ولدت اثناء حرب فلسطين عام 1948 ونشأت مدللا وسعيدا ولاسيما من قبل أمي أمينة صالح الشيخ، فقد كنت ولدها البكر وترعرعت في فترة قلقة سادت البلاد إلا إن أسرتنا الصغيرة لم تكن تهتم بالسياسة قدر اهتمامها بمشاكلها الخاصة فقد كان والدي موظفا بسيطا وكانت أمي مدرسة ثم مديرة لأكبر ثانوية للبنات في مدينة (م) فاستاذة جامعية"[45].

إن الزمن الواقعي الطبيعي الذي يعرضه الخطاب الروائي ضمن رؤية فنية/ جمالية تتوخى الابتعاد عن التسلسل الخطي، هذا الزمن المشبع بالفوضوية واللاعقلانية والسكونية التامة والمطابقة بين أحداثه على الرغم من اختلافها، يتقاطع مع الزمن (الأخروي/ العلوي/ المتخيل/ اليوتوباوي) الممتد بديمومته والمنفتح بإستمراريته، والذي يميز هذا الزمن خلوه من الإشارات الدالة على تحديد ماهيته فتنعدم الأبعاد الثلاثة (الماضي/ الحاضر/ المستقبل) ولا ينبثق إلا الزمان الآني، إن التعامل مع الزمن الواقعي (المعيش) في عالم (الطريق إلى عدن) من قبل الشخصيات الفاعلة يمر باتجاهين، الأول يشكل حنينا طاغيا إلى الماضي (الماضي السعيد)، والثاني التشوق الدائم إلى الأبدية[46].

لذلك فإن عالم الذكريات لا يشكل سلطة واضحة المعالم على الشخصيات في مدينة (عدن)، فالذكريات تنتفي لدى أمينة وهي في طريقها إلى عدن بعد موتها/ قتلها، وبانتفاء الماضي، فإن تاريخ هذا الماضي، التاريخ المرتبط بالانتهاكات الحادة لها ولإنسانيتها ينتهي، ويتساوى الجرم والبريء في لا زمانية الطريق إلى عدن "أجابت أمينة: إنني اشعر بالاختلاف فعلا: لا اذكر شيئا عن الأمس وأنا خالية البال عن الغد. كل ما أعرفه إنني ذاهبة إلى أبي وجدي صالح الشيخ، وقد بدت أمي سعيدة على خلاف عادتها"[47].

إن العالم العلوي/ المتخيل بامتداده ولا نهائيته هو من يعيد تشكيل الحياة المنتهية في المجتمع الأرضي، وعلى الرغم من تطابق الحياتين في خاتمة الرواية إلا إن

ذلك لا يمنع من تأشير فروقات واضحة ومهمة دلت على الفوضى والدمار ((بدا لها كأن الأحداث الماضية على الأرض تمثل عائقا زائفا بينهما، كما هي الحال في إقناع فتى لفتاة انه يحبها حقا (...) تأملت أمينة كم هي محدودة أحلامها وان أفكارها لم تعد قادرة أن تتجول بحرية كما كانت وهي حية على الأرض. إن الذكريات تثير الألم وتؤجج الأحقاد، وفيها تعذيب للذات وإحساس بالذنب في الوقت الذي لم ترتكب ذنبا وإنما أساء إليها الآخرون لأنها امرأة طيبة))[48].

تشكل الذكريات احد أهم العلامات الدالة على الثيمة الكبرى في النص الروائي وهي خيبات الأمل في استقرار المجتمع وصلاحه وحملت إشارات تاريخية دورية على استمرارية الخراب في عالم (عدن) الجنة الزائفة، إن نص الرواية عرض لبنيتين زمنيتين متعارضتين الأولى ركزت على جفاف العلاقات الإنسانية وسكونيتها وموتها في الواقع الأرضي، والثانية عرضت حركية الموت تلك الحقيقة الحاضرة في الرواية (حرب الخليج الأولى/ حرب الخليج الثانية/ الحصار)، وبذلك يبرز التناقض الحاد بين جمود الحياة وسكونيتها وحركية وحيوية الزمن العلوي المتقاطع مع ثيمة الموت.

***

هوامش الدراسة ومصادرها :

(1) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005: 189.

(2) أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع)، ت. ي. ابتر، ت: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 10.

(3) نقلا عن: التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995: 273.

(4) هوية العلامات: 190.

(5) م. ن: 192.

(6) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: د. شجاع العاني، 2003: 13.

(7) ينظر: حركة الشخوص في شرق المتوسط، إبراهيم جنداري، الموقف الثقافي، بغداد، ع27، لسنة 2000: 85.

(8) الطريق إلى عدن، عمر محمد الطالب، دار الشروق، بيروت، ط1، 1994: 20.

(9) م. ن: 37

(10) م. ن: 42.

(11) م. ن: 93- 94.

(12) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994: 132.

(13) الطريق إلى عدن: 43- 44.

(14) م. ن: 46

(15) م. ن: 3- 4.

(16) الميتالغوي والتأويلية الانطولوجية، مصطفى الكيلاني، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 68- 69، لسنة 1991: 100.

(17) سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، ت: سعيد بنكراد، عن الانترنت، موقع سعيد بنكراد، saidbengrad.free.fr.

(18) الطريق إلى عدن: 5

(19) م. ن: 86

(20) م. ن: 5

(21) م. ن: 157.

(22) م. ن: 33.

(23) الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، منيب البوريعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988: 21.

(24) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001: 25.

(25) عالم الرواية، رولان بورنوف- ريال أوئيليه، ت: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المئة كتاب الثانية، ط1، 1991: 92.

(26) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ضمن كتاب: جماليات المكان، مجموعة مؤلفين، عيون للمقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988: 81.

(27) الطريق إلى عدن: 15 -16.

(28) المكان في النص المسرحي، منصور نعمان الدليمي، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، ط1، 1999: 89.

(29) الطريق إلى عدن: 141.

(30) م. ن: 96.

(31) م. ن: 57.

(32) م. ن: 3.

(33) م. ن: 11.

(34) م. ن: 50.

(35) م. ن: 149.

(36) م. ن: 153.

(37) م. ن.

(38) يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، يوسف الشاروني، عالم الفكر، الكويت، مج29، ع1، لسنة 2000: 187.

(39) الطريق إلى عدن: 156- 157.

(40) الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997: 17.

(41) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة،

2003: 15.

(42) الطريق إلى عدن: 4.

(43) م. ن.

(44) أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل باختين، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990: 71.

(45) الطريق إلى عدن: 97.

(46) ينظر: الزمان، جان بوسيل، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2005: 113.

(47) الطريق إلى عدن: 9.

(48) م. ن: 64.

فنتازيا الحكي/ حكي الفنتازيا

مقدمة منهجية :

الفنتازيا خرق وتجاوز مقصود ومتعمد للقوانين الطبيعية والأنظمة المنطقية ، وهي تؤسس لمنطقها الخاص بها والتي تعكس جوانب من منطق الحياة المألوفة[1].وهي ((ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي : حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيش أو عالم مغاير تماما))[2].

والإرتكاز على الفنتازيا بوصفها رؤية فنية مزدوجة (النص/ المؤلف) يأتي في سياق التعبير عن((رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة ومافوق الطبيعة ، مع الذات الخفية ومع الآخرين ومع الواقع واللاواقع..ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول))[3] .

واصطلاح الـ (فنتازيا) قديم يعود بجذوره واستخداماته إلى أرسطو وبعد ذلك انتقل إلى الفلسفة للتدليل على صور الذهن الحسية[4]. ومن ثم أصبحت الفنتازيا جنسا أدبيا يروي قصص مافوق الواقع ويخترق المنطق والعرف الاجتماعي ، وقد وظف الأدباء مفهوم الفنتازيا من اجل طرح ايديولوجياتهم المختلفة لتصحيح الأخطاء الاجتماعية والتاريخية في الواقع الراهن كما يرونها لذلك يبدو أن كاتب الفنتازيا هو كاتب أخلاقي بالضرورة ، لأنه يعالج مسائل الواقع بنمط من التخييل المجازي الذي يعيد صياغة البنى المعرفية للواقع والمجتمع [5].

وعلى الرغم من ركون الفنتازيا إلى اللامألوف ، إلا انه لا ينفصم عن الواقع أبدا ، فإذا كان التأثير الأولي للفنتازيا بابتعاده عن الواقع فان التأثير الأهم هو صلاته بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض او حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف[6] .

وبهذا فإن الخارق/ الفنتازي يقوم على تقاطع نقيضين : العقلانية التي ترفض كل ما لايقبل التفسير واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا ، له نظام ومقاييس مخالفة تماما لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية[7].

ويحدد تودروف وظائف الفنتازيا بما يأتي :

1. توليد الخوف والدهشة لدى القارئ .
2. تخدم الفنتازيا السرد،وتحدث التوتر،وتنظم الحبكة وتطورها.
3. يسمح الفنتازي بوصف عالم لا وجود له خارج اللغة وبذلك فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين(8).

في مدونته السردية (محاولة اقتناص حلم) يبني الروائي العراقي محيي الدين زنكنه عالمه الروائي معتمداً على تقانات الفنتازيا المتجاورة مع الواقعية اللاتسجيلية المحكومة برؤية فنية وحساسية كتابية تحطم العلاقات المألوفة والعوالم التقليدية وتؤسس للفضاء المتخيل المعبر عن انحدار القيم والتحولات المفصلية في المجتمع العراقي ، وتحولت الفنتازيا في هذه الرواية إلى تقانة وبنية كاملة احتوت باقي عناصر الحكي ووجهتها ضمن رؤية فنية ، مزجت التأملي والفلسفي والسردي والواقعي والفنتازي في إطار فني واحد.

أولاً : الفنتازيا السردية وتحولات الشخصية.

الشخصية الروائية بكل أشكالها وتجلياتها ماهي إلا عنصر تخييلي وبنية لغوية تتواشج وتتقاطع مع الشخصية الواقعية على وفق الرؤية المتحكمة في إنتاجها.وفي أدب الفنتازيا يُعتمد في بناء الشخصية الروائية على مبدأ الانزياح عن المرجعيات الواقعية لحساب المدهش واللاواقعي. واذا كانت ابعاد الشخصية الثلاثة (المادي/ النفسي/ الاجتماعي) متحققة الوجود في الأدب الواقعي ، فان ادب الفنتازيا يعمد إلى اشتراطات جديدة لتكوين الشخصية الروائية ، أهمها مبادئ التحول والتبدل، وتماهي الإنساني مع اللاإنساني وخرق العرف الطبيعي ،ومن ثم إيجاد قوانين جديدة،تتحكم في العملية البنائية.

في هذه المدونة السردية للمبدع محي الدين زنكنة (محاولة اقتناص حلم) يختفي الإنساني (توصيفا وفعلا سرديا) لصالح اللاإنساني (الغيبي/ الحيواني) والخارق واللامألوف ،بإستثناء الراوي/ الشاهد والمشارك في أحداث الرواية لا يمكن للقارئ أن

يعثر على أي شخصية إنسانية متكاملة ،فالوصف المادي (الخارجي) للشخصيات لا يرتكز على هذا البعد فحسب بل يتجاوزه نحو وصف غيبي(عوالم الجن/ الشيطان) أو وصف حيواني بإضفاء أبعاد وصفات حيوانية على الشخصية المؤنسنة، وكذلك لايبقى فعل الشخصية ضمن دائرة الفعل العادي/ المألوف بل يتجاوزه نحو خرق النواميس والقواعد العقلية المألوفة،وبهذا يتأسس بناء الشخصية على وفق تقانة الفنتازي ومن ثم قانون التحول المعتمد على مبدأ التحويلات المركبة الداعمة لبناء الشخصية بعيدا عن مرجعياتها الواقعية المحددة.

يتوزع الفنتازي في بناء الشخصية على ثلاثة محاور وهي (الفرد/ الجماعة/ المجتمع) ولا يستثنى من هذا العالم سوى الراوي المشارك ، ويتجلى الفرد وهو مندمج بالكامل مع الجماعة ومن ثم المجتمع ، فلا صورة فردية إلا من خلال الجماعة التي تتحول عبر لعبة سردية فنتازية متقاطعة مع غياب العقل والمنطق والتفكير السليم إلى قطيع(حيواني) متشابه الصفات والأفعال،وتتضح الصورة الفردية للكائن عبر التوصيفات الجسدية للشخصيات الروائية ، وهي توصيفات يغلب عليها الطابع الفنتازي المتداخل مع الواقعي ، وبهذا يصبح الجزء (الفرد) – ضمن عملية تدليل مقصودة – دالا على الكل (الجماعة) ((يخطيء من يعد الرواية مجالا يمثل المجتمع والفرد فيه قطبين متضادين)) [9].

يعمد الراوي – بقصدية -- إلى بث توصيفات مادية (شأن الرواية الكلاسيكية) تمهد لتوتر حدث وفعل (أو أفعال) الشخصية ، ويشكل مجموع هذه التوصيفات ما يشبه البطاقة التعريفية للشخصية الروائية((يخطف نظري ويستحوذ على كل اهتمامي ، بقوة وإصرار،شاب هزيل، غاية في الضعف والهزال،شاحب الوجه أصفره ، بارز عظام الوجنتين غائر العينين، إن كان لابد أن نسمي ذلكما الثقبين العميقين الضيقين ، عينين .يتقدمهما حتى يكاد يغطيهما،انف ذو فتحتين واسعتين ،يبرز منهما شعر كثيف... أشبه بالصوف يتهدل فوق شفتين يابستين متشققتين.تبدوان على جوف فم هجرته أسنانه جميعا)) [10] .

إن العملية التوصيفية تنأى عن المألوف في محاولتها إثارة دهشة القارئ

،وتتكيء على الواقع الفنتازي عبر فنتازيا لغوية ساخرة تتوسل السرد الوقائعي الذي يجمع المتضادات الصورية البعيدة عن المعايير الطبيعية والمنطقية ليفضح البعد اللاإنساني الكامن في تركيبة الشخصية ،ولا يتم هذا بشكل طبيعي بل بإدهاش القارئ ومفاجئته حيث تتحول الشخصية من كائن / ميت/ ضعيف الى شخصية مقدسة تجمع بين البعدين الإلهي والحيواني والتناقض الحاد هو من يفصح عن سلوكيات هذه الشخصية البعيدة عن العرف الاجتماعي والنواميس الكونية ،إن عملية التحول تتم وفق نظام فنتازي يغير المألوف نحو اللامألوف ويجمع بين الخارق والعادي بلغة ساخرة وروح ناقمة على كل ماهو غير إنساني في مجتمعات تخلت عن رمزية الفرد/ الإنسان ولجأت إلى همجية القطيع ((داهمت الصمت المخيم ، النابت في أرواحهم (هل لهم أرواح حقا؟) جلبة وضوضاء عظيمتان ،تسابقت عيناي للبحث عن مصدرها فإذا بهما تستقران بعد رحلة بحث قصيرة،على رجل طويل ،طولا غير معقول.زاد من لا معقولية طوله فخامته والقلنسوة الخضراء ذات الحلقات السوداء التي تغيب فيها رأسه .أين كان هذا الرجل العجيب ؟ وكيف انبثق هكذا دفعة واحدة ؟ احسبه قد جاء أو جيء به للتو. وإلا لكنت قد رأيته ، فهيئته الغريبة ليست من النوع الذي يمكن أن يدع النظرات تنزلق من عليه بسهولة. (...) رفع الرجل إلى السماء ،ذراعين عاريين،خرجا من العباءة التي يرتديها... يغطيهما جلد ابيض تشوبه صفرة... تتوزعه شعرات طويلات ،تداعبها الرياح الباردة التي شرعت تهب بين آونة وأخرى))[11].

ولا يمكن معاينة التحولات السردية ذات الطابع الفنتازي للشخصية الروائية من دون ربطها بعملية التوصيف الجماعي على الرغم من أن الشخصيات الفنتازية هي شخصيات((مأزومة تحمل وعياً ورغبة في التغيير ،إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي،وتتميز هذه الرؤى بأنها رؤى حلمية تلجأ إليها الشخصية لتحقيق رغباتها المكبوتة أحيانا ،وتسيطر الأحلام والكوابيس المشوشة في بعض الأحيان على هذه الشخصيات أيضا ، إذ تسود رؤى هذه الشخصيات التمويهات البصرية،والتخيلات المشوشة،والتحليق في عالم الحلم والاستبطان حيث اختلاط الحلم بالحقيقة)) [12] .

إلا أن السرد الروائي يقدم صورة متكاملة للفرد المندمج مع الكل:الفاقد للإرادة والتفكير السليم وحتى الأسم ،وبذلك تتضح فاعلية التشكيل السردي الفنتازي في تأسيس صورة فنية للحدث الواقعي / الغرائبي المنطلق على وفق مرجعيات مختلفة (تاريخية/ واقعية/ أسطورية)ويمكن رصد هذا في خطاب البدايات للنص الروائي (الذاتي)الذي أنبأ بصورة جلية وغير مواربة عن مقولات الرواية الأساسية ولا سيما تلك المتعلقة بتغريب الإنسان القسري ومن ثم اغترابه وغربته عن مدينته ومجتمعه((حشد من المخلوقات ،رجال ونساء،شيوخ وشباب،وجوه بشرية واضحة الملامح،وجوه غير بشرية واضحة هي الأخرى ، في لا بشريتها ،جمع هائل من الناس ،هائج مائج،متلاطم يندفع نحو شيء لا مرئي (...)ترى أهي الكائنات الغريبة نفسها التي تغزوني ،كلما أغمضت عيني وتلاحقني كدائن شحيح(...) كائنات حجرية وصخرية،متدحرجة حينا،وفي هيئة رجراجة..أحيانا آخر(...)مخلوقات حيوانية، خروفية وبقرية وحتى خنزيرية ... مرات آخر ،دون أن تستقر على حال،إذ سرعان ما تبدل حالها من حال إلى حال)) [13] .

وخطاب البدايات في المقتبس السابق وعلى الرغم من مرجعياته الفنتازية ومرتكزاته المحددة،إلا انه قد أسهم بتفسير أحداث الرواية ورؤى الشخصيات الفاعلة وتحويل كابوس الرواية الطويل الى حلم/ أمل منتظر، لا سيما وإن الرواية بمجملها تنحو منحى فنتازياً/ رمزياً لا يمكن التعامل معه بسهولة.

ويقترب زنكنة عند رسم شخصياته من مسرح العبث واللامعقول ، ومن المؤكد أن لتجربته المسرحية الواسعة أثرا في ذلك،فالشخصيات في هذه المدونة السردية ممسرحة وكذلك هي نمطية وليست فردية محددة ، فلا تمتلك هذه الشخصيات هويات ثابتة وتتبادل الأدوار فيما بينها وتتحول إلى شخصيات أخرى ، وكذلك ليس هناك ترابط منطقي وصلات فيما بينها [14] .

وبهذا تبدو منطقية تصرفاتها المتأسسة على اللامعقول والغريب ،ولا يهتم الروائي بأسماء الشخصيات قدر اهتمامه بأوصافها المتطابقة وأفعالها التي تدور كلها في دائرة واحدة.ويمكن أن نلحظ أن الشخصية تفتقد إلى ابسط مرتكزات الهوية وهو نظام

التسمية الذي يميزها عن غيرها، لكنها تبقى في الرواية مجرد أوهام وتوصيفات لصورة عقلية أراد الكاتب أن يعبر عنها ،لكن هذه الصورة محكومة بمنطق الفنتازيا المعبر والمحاكي للواقع (سخرية) في الآن نفسه ((أخذت المرأة العجوز ،تمسح الحبل من تل العباءات حتى الجسد المسجى بشفتيه...ولكن الدم كان غزيرا ،فرفعت عقيرتها بالشكوى مرة أخرى:

- انه غزير جدا .. لا استطيع السيطرة عليه ..ليساعدني بعضهم ..
- ساعدوها .. يا هؤلاء .. ساعدوها

وهب أكثر من واحد من الـ ((هؤلاء)) يلعق الحبل..يمسحه..يلمسه.. بشفتيه..في كل موضع تطاله يداه)) [15] .

ويبدو أن تشكيل الهوية الفردية المرتكز على الهوية الجمعية قد أدى إلى وضعية استلاب حقيقي[16] . لجوهر الشخصية الروائية ويعزى ذلك إلى الضغوطات والتأثيرات الخارجية التي مورست على الشخصية وحولتها إلى فرد/ حيوان ينتمي إلى ثقافة القطيع ويتعايش معه وفق مقولات المطابقة التامة بعيدا عن الاختلاف والفرادة في مسار سردي يكشف عن جوهر الفرد الفاقد لإنسانيته وتحوله إلى حيوان مفترس((وبعد هنيهة قصيرة وقبلما تشبع الكلاب جوعها وتروي غليلها من لحوم ودماء ..أعدائها وأنصارها على السواء القذرة ..هجمت أسراب من الذباب فنشبت الحرب هذه المرة طاحنة ضروسا ،بين الكلاب المنتصرة وبين أسراب الذباب المهاجمة،التي اتسمت هجماتها بالضراوة والشدة والبأس))[17] .

والعملية الترميزية المعتمدة على الفنتازيا لا يمكن لها عند بناء الشخصية الروائية أن تبعد الملامح الواقعية للصورة السردية التي تجسدت في المقطع السابق وإن كان عبر لعبة لغوية ساخرة توسلت الفنتازيا لإيصال دلالتها.

ثانيا : فنتازيا الحدث الروائي :

تخضع الروايات الكلاسيكية في الغالب لمبدأ التتابع الزمني القائم على التماسك والوحدة في أبنيتها السردية،بينما تميل الروايات ذات الطابع العجائبي

والفنتازي إلى تشتيت الحدث الرئيس وتشظيته وتفكيكه والابتعاد عن التسلسل المنطقي للأحداث ،وانتمت رواية (محاولة اقتناص حلم) إلى هذين التيارين وأخذت من الاثنين ملامحها وبنيتها السردية ،فجاءت هذه المدونة وهي تحمل سمات التسلسل المنطقي للأحداث وفي الوقت ذاته تحمل سمات الطابع التفكيكي للأحداث ومن ثم لا منطقيتها ولا معقوليتها.

الحدث الفنتازي يرتكز على لعبة فنتازية يتجاوز من خلالها الواقع ،ويغرق في الخيال والتخييل ،لهذا ترفل الرواية الفنتازية بأحداث فوطبيعية تقف جنبا إلى جنب الأحداث الطبيعية والتقليدية في الرواية،إذ يسعى الحدث الفنتازي إلى تهشيم قوانين العالم الأصلية لان العالم الفنتازي يرفض كل ماهو طبيعي ويحتج عليه،وهذا مايربك العلاقة القائمة بين الفعل الروائي التخييلي والفعل الواقعي اليومي[18] .

وقد حدد تودروف ثلاثة أنماط رئيسة لبناء الحدث السردي : التتابع والتضمين والتناوب[19] .والبناء السردي في هذه المدونة يعتمد بشكل رئيس على النمط التتابعي مع بقاء هامش محدود لنمطي (التضمين والتناوب)،لكن مايميز هذه الرواية على مستوى البناء الحدثي همما أمران مهمان: الأول ،إن العلاقة بين مجموعة المواقف والأحداث السببية ضمنية وليست سببية ظاهرة ،وحتى تكون كذلك فإنها تستنتج على أسس منطقية وعقلانية[20] .والثاني له صلة بطبيعة الحدث القائم على اللامنطق واللامعقول ومخالفة النواميس العقلية والدينية والأعراف الاجتماعية والأخلاقية مما ولد مفارقة على مستوى بناء الحدث (التتابع) ونوعية ونمطية الحدث المسرود.

ويمكن أن نلاحظ أن الشخصية الواقعية / الطبيعية الوحيدة في هذا النص تعود إلى الراوي المشارك في أحداث الرواية ،بينما تتسم باقي الشخصيات بالأفعال الفنتازية الخارقة للمألوف والمنطق ،ويأتي الخرق على شكل أفعال سردية لا تتواءم مع الطبيعة البشرية وتكزن في الغالب خارج حدود قدرتها،فالشخصيات في حركتها وأفعالها اقرب إلى العوالم الغيبية حيث القوى خارجية والتحرك خارج قوانين المكان والزمان ((وفي لمح البصر تفرق الجميع...بمن فيهم الفتاة،فتاتي،كل يسعى إلى القبض على البدر ليلة تمامه ...قبل تمامه ،ظل الكاهن في مكانه واقفا ،والجسد مسجى أمامه ،حذاء قدميه، بلا

حركة...بينما رحت أنا التصق بالأرض..أكثر وأكثر...(...)

- لماذا تخلفت عن الجميع ؟ كان أن ينبغي أن تكون معنا.
- أكان الأمر صعبا ...؟
- لا . أبواه كانا في الحقل..
- أين هو ؟ ولماذا لا أراه..
- أوه ..لا..لا..لا قبل لأحد برؤيته ،نوره يصعق ..يحيل الليل نهارا)) [21] .

تتحول الشخصيات الروائية في المقتبس السابق إلى شخصيات غيبية (شياطين/ جان) ذات أفعال خارقة وتنتفي تماما الصفات الإنسانية مما يمهد للحدث الخارق وهو التحرك في الفضاء الزمكاني بعيدا عن الشروط الواقعية،ويكشف الحدث الرئيس عن سخرية سوداء وظفها الكاتب لفضح الأساليب اللاإنسانية التي تمارسها السلطات المختلفة في قمع التجديد/ الحرية/ الأمل المرموز لها بالطفل الذي قتل على يد القطيع في أجواء غرائبية وطقوس اقرب إلى الوثنية .وتكشف المدونة السردية عن عالم فقد قيمه الروحية والأخلاقية وتبدت هشاشة بنيته الاجتماعية والأفعال اللامنطقية للشخصيات تتوازى تماما مع البنية الشكلية للمتخيل السردي الذي يغلب عليه الطابع الفنتازي ، وإذا كانت ثيمة الرواية المركزية تتمحور حول الإنسان الفرد الذي يحاول ان يواجه الحطاط القيم في مجتمعه ويكون شاهدا على تحولات مفصلية لا يمكن له سردها إلا وفق رؤية فنية / فنتازية تضمن له البقاء ضمن دائرة الحياة.

ويبرز الحدث الفنتازي بالإتكاء على الفعل السردي المبني على خرق الطبيعي نحو الفوطبيعي ويأتي ذلك في مشهد لا إنساني يمثل عملية قتل الطفل / البدر/ الأمل من قبل (خالته) وكانت عملية القتل أشبه بعملية الافتراس حيث تتحول فيها الأنثى إلى حيوان مفترس ،ويتولد الحدث الفنتازي الدال على القسوة والكراهية واللاإنسانية المطلقة عبر ((المباينة بين القول والفعل)) [22] . وتظهر المباينة عندما يبدأ الخلط بين القيم الإنسانية.

((- أعطوني سكينا ..اقطع شرايينه،أعطوني سيفا اقطعه إربا إربا ..أعطوني رمحا اطعنه في قلبه ..أعطوني ..آه ..أعطوني..

لم يعطها احد شيئا..ربما لأنهم لم يجهزوا أنفسهم بشيء مما تطلب ..أو لأن المفاجأة أذهلتهم (...) إذ أنها مدت ذراعيها وأفردت أناملها.

فبرزت أظفارها ...على نحو غريب ... بدت أشبه برماح وسيوف وسكاكين في آن واحد ... وبقفزة واحدة .. حطت عند العباءة الوحيدة المحكومة على نفسها .. أو على البدر الذي في داخلها وأنشبت فيها كل أسلحتها وأنيابها ..وراحت تنهشه نهشا(...) ومثل مجموعة هررة يكاد الجوع يقتلها ،وقعت فجأة على عصفور مقصوص الجناحين .. وراحوا يفترسونه بشراهة ،حتى إذا انتهوا منه مسحوا أطراف أفواههم..بأكفهم السوداء من آثار الدم ومسحوا وجوههم السود من العرق المتصبب من جباههم الكلبية)) [23] .

هذه الأفعال الفردية (الأنثى) والجماعية (القطيع) تصبح عبر مفارقة قيمية مزدوجة ومتباينة دالة على الطهر والبراءة والخلاص من العدو والأوهام والقيود الاجتماعية وبهذا تختلط الرؤى وتصيبها الضبابية في زمن الإنحدار والإنكسار وخيبات الأمل المتعددة والمتكررة، ويتحول الكائن إلى حيوان ورمز كامل للشر المطلق والكراهية المدمرة.

ثالثاً : الفنتازيا الطقوسية :

إذا كانت اللغة حقيقة اجتماعية تتأسس وتتبلور في ضوء الروابط والعلاقات الاجتماعية [24]، ولا يمكن عزلها عن محيطها الخارجي ،حتى لو تم العزل على سبيل التجريد، فإن العمل الفعلي للغة يتم في نظام ثقافي عام.وبما أن عمل الثقافة((تنظيم العالم حول البشر بنائيا، والثقافة تلد فعل البناء وحركته،وبهذه الطريقة فإنها تخلق محيطا اجتماعيا حول البشر، هذا المحيط الاجتماعي مثل المحيط البيولوجي هو الذي يجعل الحياة ممكنة،لا من حيث هي حياة عضوية،وإنما من حيث هي حياة اجتماعية)) [25] .

والثقافة ذاكرة ترتبط بماضي الخبرة التاريخية للجماعة وبذلك تصبح الثقافة ظاهرة اجتماعية ،وسجل لتجربة الجماعة التي ترتبط بالضرورة بالذاكرة والخبرة [26] .

والظواهر الطقوسية(الإحتفالية / الدينية) شكل من أشكال الثقافة الجماعية

لأي مجتمع سواء أكان بدائي أم على درجة من الرقي الحضاري.والعلامات الطقوسية شكل من أشكال التواصل بين الجماعات ، وتعبير عن وعيها وتفكيرها ،فالعلامة الطقوسية تبثها الجماعة بإسمها،وهي بذلك تكون في وضعية المرسل لا الشخص الفرد،ووظيفة هذه العلامات في الحياة خلق المشاركة والتواصل بين الجماعات .ويمكن لها كذلك أن تعبر عن تضامن الأفراد وولائهم والتزاماتهم الدينية والقومية والاجتماعية ، كما أقرت في مجتمع معين(27).

ورواية (محاولة اقتناص حلم) رواية طقوسية بامتياز معززة بوضع فنتازي ينتمي للواقع الطبيعي ويعبر عنه بتهكم وسخرية غير ظاهرتين.وتأخذ الفنتازيا الطقوسية في الرواية أشكالا عدة ومتباينة مابين الطقوسية الدينية(الوثنية) (تأليه الإنسان) والمعبرة عن ثنائية متضادة – وفق الرؤية السردية – فوبيا السلطة/التماهي مع السلطة،واندماج الفرد ضمن مفهوم القطيع حيث تنزع عنه آدميته، وتقترب الفنتازيا هنا من الطقوس السحرية والتنويم المغناطيسي الذي يهدف إلى سلب العقول والإرادة ((ساد الجمع لوقت غير قصير ، هرج ومرج ... هتافات .. صرخات .. صيحات ..نداءات..زغاريد تهاليل..تصفيق ..هلاهل ..من كل حدب وصوب ..على نحو هستيري فظيع حتى أشار الكاهن ،بيده النحيلة الطويلة..إشارة خاصة فسقط الجميع على وجوههم ثانية ،بمن فيهم العجوز القرعاء،تأمل الجمع هنيهة ،وإذا اطمأن إلى الحال ...راح يتجول بين الأجساد الممدودة على الأرض ...ودائسا على بعضها بقدميه..قافزا فوق بعضها ،بشموخ وكبرياء)) (28) .

إن الهدف من التواصل بين الفرد الممثل للسلطة (الكائن) والجماعة (القطيع) هو التأثير فيهم وسلب إرادتهم ومن ثم تحويلهم إلى أرقام بلا أسم ولا هوية وخاضعة تماما للسلطة.

وتأخذ العلامة الطقوسية الفنتازية شكل الصلاة(الوثنية) في عملية تدليل للعلاقة المشروخة الفاقدة لروحانيتها بين الفرد المسلوب المنتهك من جهة والسلطة المتنفذة من جهة ثانية، وبهذا يتحقق الهدف من العلامة الاجتماعية وهو تنظيم الحياة الاجتماعية والدلالة عليها ((رفع الرجل الوتد كلتا يديه إلى السماء، وراحت الرياح

تلعب بعباءته بينما راح هو يلعب بنبرات صوته، التي أخذت تعلو وتهبط.. وتهبط وتعلو من جديد ، وبين هبوطها وعلوها تتوضح كلمات وتضيع كلمات ،تصلني عبارات وجمل ..وتتموه عبارات وجمل ..فلا افهم منها شيئا :

– يارب ..يارينا القادر القدير .. يارب الأرباب الأعظم هذه حياتنا جميعا ..حياة قوم برمتهم.. قد وضعتها بين يديك وتحت رحمتك التي(...) إن المدينة كلها .بكل مخلوقاتها وكائناتها الجامدة قبل الحية والميتة قبل العائشة، تتضرع إليك...)) [29] .

وتأخذ العلامة الطقوسية الفنتازية شكلا آخر يكشف أولا عن طبيعة الحدث الروائي ومن ثم مقولات الرواية الفكرية المنددة بالقمع والإنتهاك ومحاولة تذويب الخصائص الفردية في بوتقة الجماعة ، وكذلك تكشف هذه الفنتازيا عن مصير الشخصيات ودورها في البناء السردي العام ((تقدم الرجل العجوز من الشاب المريض وحمله على ذراعيه مثلما...يحمل عود مجوف.رفعه إلى الأعلى بأقصى ما يستطيع، فنهض الجميع ... وقد استطالت أعناقهم ، يرنون إليه،ثم مضغ بضع كلمات أخرى وتفلها عليهم ، فخر الجميع ..خاشعين..دفنوا وجوههم في التراب، بينما جلس هو القرفصاء ممددا الشاب على فخذيه، أشار إلى رجل من الراقدين،يبدو انه لحني بطرف عينه وهو راقد...)) [30] .

الهوامش

1) أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع)/ ت.ي.ابتر/ ت:صبار السعدون/ 10.
2) م.ن.
3) هوية العلامات(في العتبات وبناء التأويل)/ شعيب حليفي/ 189.
4) معجم المصطلحات في اللغة والأدب/ مجدي وهبه/ 155.
5) السرد وفنتازيا الواقع في سرديات ثامر معيوف / محمد جاسم جباره/ مجلة دراسات موصلية/ جامعة الموصل/ مركز دراسات الموصل/ ع(21)/ 2008/ 67.
6) أدب الفنتازيا/ 191.
7) معجم مصطلحات نقد الرواية/ لطيف زيتوني/ 86.
8) مدخل إلى الأدب العجائبي/ ت:الصديق بو علام/ 95.
9) الأدب القصصي(الرواية والواقع الاجتماعي)/ ميشيل زيرافا/ ت:سما داود/ 39.
10) محاولة اقتناص حلم/ محيي الدين زنكنه/ 270 ضمن الأعمال الروائية / مج 1.
11) م.ن/ 272.
12) العجائبية في الرواية العربية/ فاطمة بدر حسين/ أطروحة دكتوراه/ كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد/ 2003/ 35.
13) الرواية/ 269.
14) مسرح محيي الدين زنكنه (مسرحية الفصل الواحد انموذجا)/ غنام محمد خضر/ 86.
15) الرواية/ 295.
16) ينظر :الهوية/ اليكس ميكشيللي/ ت :علي وطفة/ 147.
17) الرواية/ 317.
18) العجائبية في الرواية العربية/ 44.
19) الشعرية/ ت:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة / 70.
20) ينظر :المصطلح السردي/ جيرالدبرنس/ ت: عابد خزندار/ 41.
21) الرواية/ 293-294.
22) السيمياء والتأويل/ روبرت شولز/ ت: سعيد الغانمي/ 132.
23) الرواية/ 301-302.
24) جدلية علم الإجتماع بين الرمز والإشارة/ اينو دوزي/ ت :قيس النوري/ 182.

25) حـول الآليـة السـيموطيقية للثقافـة/ يـوري لوتمـان- بـوريس اوسبنسـكي/ ت: عبـدالمنعم تليمة/ 297/ ضمن كتاب(انظمة العلامات).

26) م.ن/ 298.

27) سيمياء التواصل الاجتماعي/ بيبرغيرو/ ت:محمد العماري/ علامات/ المغـرب/ ع(12)/ عـن الانترنيت/ موقع سعيد بنكراد.

28) الرواية/ 308.

29) م.ن/ 281.

30) م.ن/ 274.

المكتبـــــــة

1. أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع)/ ت.ي.ابتر/ ت: صبار السعدون/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد/ 1989.
2. الأدب القصصي(الرواية والواقع الاجتماعي)/ ميشيل زيرافا/ ت:سما داود/ مراجعة :سلمان الواسطي/ دار الشؤون الثقافية العامة/ ط1/ بغداد/ 2005.
3. الأعمال الروائية/ محيي الدين زنكنه/ مج1/ مؤسسة حمدي للطباعة والنشر/ السليمانية/ 2007.
4. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيموطيقيا- مقالات مترجمة ودراسات)/ إشراف:سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد/ دار الياس العصرية/ القاهرة/ ط1/ 1986.
5. جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة/ ايفو دوزي/ ت:قسي النوري/ مراجعة:نوري جعفر/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط1/ 1988.
6. السرد وفنتازيا الواقع في سرديات ثامر معيوف/ محمد جاسم جباره/ مجلة دراسات موصلية/ مركز دراسات الموصل/ جامعة الموصل/ ع(21)/ 2008.
7. سيمياء التواصل الاجتماعي/ بيير غيرو/ ت:محمد العماري/ علامات/ المغرب/ ع(12)/ 1999/ عن الانترنت/ موقع سعيد بنكراد.
8. السيمياء والتأويل/ روبرت شولز/ ت: سعيد الغانمي/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط1/ 1994.
9. الشعرية/ ت.تودروف/ ت:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة/ دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء/ ط1/ 1994.
10. العجائبية في الرواية العربية(من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)/ فاطمة بدر حسين/ أطروحة دكتوراه/ كلية التربية للبنات/ جامعة بغداد/ 2003.

11. مدخل إلى الأدب العجائبي/ ت.تودروف/ ت:الصديق بوعلام/ مراجعة:محمد برادة/ دار شرقيات للنشر والتوزيع/ القاهرة/ ط1/ 1994.
12. مسرح محيي الدين زنكنه (مسرحية الفصل الواحد انموذجا)/ غنام محمد خضر/ دار سردم للطباعة والنشر/ السليمانية/ ط1/ 2008.
13. المصطلح السردي/ (معجم المصطلحات)/ جيرالد برنس/ ت:عابد خزندار/ مراجعة وتقديم:محمد بريري/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ ط1/ 2003.
14. معجم المصطلحات في اللغة والادب/ مجدي وهبه وكامل المهندس/ مكتبة لبنان/ بيروت/ ط2/ 1984.
15. معجم مصطلحات نقد الرواية/ لطيف زيتوني/ مكتبة لبنان- ناشرون/ دار النهار للنشر/ بيروت/ ط1/ 2002.
16. الهوية/ اليكس ميكشللي/ ت:علي وطفة/ دار الوسيم للخدمات الطباعية/ دمشق/ ط1/ 1993.
17. هوية العلامات(في العتبات وبناء التأويل)/ شعيب حليفي/ دار الثقافة/ الدار البيضاء/ ط1/ 2005.

المغامرة السردية وأزمة الوعي بالحرية

مدخل :

-1-

تحتوي رواية (أقصى الجنون ... الفراغ يهذي) للروائية العراقية المغتربة (وفاء عبدالرزاق) على أكثر من سمة بارزة شكلت الصورة التعبيرية المميزة لها ، لعل من أهمها انتماؤها إلى تيار الرواية العربية الجديدة التي استعارت تقنيات ووسائل مختلفة ومتباينة للتعبير عن قضايا وإشكاليات ومسائل مختلفة ، فالرواية العربية الجديدة أعادت تشكيل أدواتها لتعيد في الوقت نفسه صياغة الوعي السائد المعبر عن قضايا تمس الإنسان والمجتمع من جهة والفن من جهة أخرى ، فالرواية الجديدة((تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان ، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها ، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي . وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف والمعتاد ، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية وأدواتها غير ناجحة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه ، وعاجزة عن التعبير عنه ، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة . ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد)) [1] .

وتبرز السمة الثانية في هذا النص الروائي وهي اعتماد الرواية بالكامل على مجموعة من أنماط التعبير الفني التي تؤسس للشكل والدلالة ، يقف في مقدمتها الاندماج والتداخل (وربما الاحتراب) بين السردي والشعري، ومن ثم شعرية العنونة ، والجمل الافتتاحية ذات الطابع الشعري التي صدرت بها فصول الرواية ، والطابع الرسائلي (من جهة واحدة) المتمثل بالطاقة التعبيرية العاطفية الإيحائية ، والبنية الزمنية المتشظية التي تجسد رحلة غير متسلسلة من الموت والقمع إلى الوحدة والعزلة والغربة حيث فضاءات الحرية الكاذبة . فضلا عن الأجواء الغرائبية والعجائبية التي وسمت الرواية بسمتها ، وتعدد الأمكنة وتنوعها ، وبروز شخصية الأنثى وامتداداتها الواقعية

والتاريخية والأسطورية والدينية.

-2-

إلا أن القضية الأساسية التي تشتغل عليها الرواية على وفق رؤية فنية محكومة بالنأي عن تقنيات الرواية التقليدية والتشبث بالوسائل الحداثية المتعددة هي أزمة التعبير عن الحرية المفقودة ضمن جدلية جماليات الرواية وتشكلات الوعي (الفني والأيديولوجي) . فقد حاولت (المؤلفة/ الأنثى) أن تبرز هذه القضية المفصلية في التاريخ العربي الحديث والمعاصر من دون أن يثقل النص الفني(الروائي) بالمقولات الفكرية والأيديولوجية وبما يضمن للسرد الحيوية في التدفق عبر التوفيق بين السردية والغنائية.

-3-

والحرية مفهوم واسع وكثير التحديدات على وفق الرؤية التي تتعامل معه ، فالحرية بوجه عام ((حال الكائن الحي الذي لا يخضع لقهر أو غلبة طبقا لطبيعته وإرادته)) [2] .

وترتبط الحرية بالإرادة وهي التي تميز الكائن الإنساني من حيث هو كائن عاقل يصدر في أفعاله عن إرادته هو ، وهي بذلك انعدام القسر الخارجي[3] .

والحرية ((حالة يكون فيها الإنسان قادرا على مزاولة إرادته في الفعل أو عدم الفعل من دون ضغوط خارجية (جسدية) أو داخلية (نفسية) تحد من تلك الإرادة. ولهذا فقد رأى بعضهم أن للحرية جانبين : احدهما سلبي يشير إلى غياب العوائق والحواجز والضغوط التي تمنع الفرد من ممارسة إرادته ، وهذا الجانب فردي. والآخر إيجابي يتعلق بإمكانية الفعل بحيث يتحكم الفرد في حياته أو يحقق أغراضه ، وهذا الجانب جماعي ، أي يتوافر لكل أفراد الجماعة)) [4].

ومن المؤكد ان الحديث عن أزمة التعبير عن الحرية والوعي بها يفترض جدلا المرور على مسألة أساسية وإشكالية شائكة في الخطاب الروائي العربي ، وهي القمع وانتهاك الحقوق الإنسانية، وهذه الثنائية المتلازمة هي من حاولت المؤلفة أثارتها في نصها الروائي قيد الدراسة.

❖ المغامرة السردية وشعرية الخطاب الروائي:

تميل (وفاء عبدالرزاق) وهي تعالج ثيمات القمع والحرية والغربة والاغتراب والهجرة القسرية عن الوطن إلى توظيف الشعري في السردي عبر الاستخدام الخاص للغة ذات المفردات الإيحائية العالية ، ويمتاز هذا التوظيف بأنه يشكل سمة غالبة تطبع النص الروائي بأكمله بدءا من العتبات (العنوان/ الإهداء/ المفتاح/ مقدمات الفصول) وصولاً إلى البنية السردية المتكاملة.

((أقصى الجنون ..الفراغ يهذي)) بنية لغوية أولية ترصد تحولا في طبيعة وإستراتيجية تشكيل العنوان المبنية على أقصى مراتب الغموض والإثارة على مستويات البنية والدلالة والمجاز[5] . ودلالية العنوان تنبع من كونه يمثل أعلى اقتصاد لغوي يقابل أعلى فعالية تلقٍ ممكنة[6] .

وشعرية العنوان في رواية (وفاء عبدالرزاق) واضحة وجلية في التركيب اللغوي الذي يأخذ شكل المقطوعات الشعرية القصيرة، لكن أهميته لا تكمن في ذلك فحسب ، بل في العلاقة الجدلية بين العنوان ومتن الرواية، مما يجعل من العنوان بنية لغوية إختزالية تكثف المقولات الكبرى التي ينهض عليها النص الروائي ويمكن ملاحظة ذلك في خاتمة الرواية وفي المقتبس الآتي((ليس سوى الدم اليابس في العروق، وامرأتان تعدوان بسرعة مبهمة.الشمس قبرة عمياء..بعثرت بقية الرسائل في الهواء وبيدي خرساء لا اعرفها. كان الوقت ظهرا، وأجنحة الطيور، وكنت أنا احلق في هواء لا اعرفه وبأقصى الجنون والفراغ يهذي))[7] .

العلاقة بين البنية العنوانية والبنية السردية ، علاقة تلازمية في بعدها التقني ، وهي علاقة متوالدة في بعدها الدلالي ، فثنائية الحضور والغياب تشتغل بفعالية وهي تعبر عن الخواء الروحي والاغتراب النفسي الذي تعانيه الشخصية الرئيسة (الأنا – المتداخلة مع المؤلفة) التي تدخل في جملة من العلاقات تتسم بالصراع الذي يبدأ مع (الأنا) وينتهي بالهجرة القسرية عن الوطن. فمتوالية الصراعات الخارجية والداخلية التي تعيشها الشخصية تدفع بها إلى البحث عن فضاءات تعيد من خلالها تقييم تجربتها

ومن ثم إعادة اكتشاف الذات في رحلة البحث عن الحرية . تصدر الرواية بـ (مفتاح) اقرب إلى القصيدة ويحمل الطابع التاريخي الأسطوري الذي يختزل تاريخ القمع والاضطهاد في بلاد الرافدين ضمن متوالية زمنية تعيد إنتاج التاريخ بشكل دوري ومتكرر.

((التفاصيل تمتد منذ الألف مليون نبتة في أول حقول سومر ، إلى عشتار العالم واكديات يتوالدن الألم ، إلى تموزيين بعدد النخيل الشهيد في بصرة المياه والشناشيل وفتح الفتوح... والى كربلاء لا تزال ، إذ تتحول العراقيات إلى زينب الأسى ولكن أيضا إلى سكينة الشموخ والتحدي .. إليهن ، واليهم ، وبأقصى الجنون، الفراغ يهذي)) [8] .

يشتغل الخطاب المقدماتي بوصفه خطابا (نصا) موازيا يؤسس للمتن السردي ويعمل على تكثيف مقولاته ضمن طاقة تعبيرية إيحائية تتقصد التكثيف والترميز في الآن نفسه. فـ (مفتاح) وفاء عبدالرزاق يكاد يختزل خطوط اللعبة السردية عبر قراءة شعرية لتاريخ العراق المختصر في بضعة اسطر يتعالق من خلالها المتخيل مع الواقعي وهو يكشف عن تاريخ المقموعين والمظطهدين في العراق لذلك جاء نص المقدمة مشحونا بالرموز والدلالات.

ظاهرة بارزة في رواية (أقصى الجنون الفراغ يهذي) تتعلق بتصدير فصول الرواية بمقدمة ذاتية ذات طابع شعري ، وهذه المقدمة تشتغل بوصفها فرشة تمهد لأحداث الفصل وتعبر عن أفكاره الرئيسة وتختزل بعض تفاصيل لعبته السردية ولا يكاد يخلو فصل من هذه التقنية الكتابية التي تمزج بين السردي والشعري عند رسم الملامح المأساوية لطبيعة المجتمع العراقي في السنوات الأخيرة.

نقرأ في مفتتح الرواية ((لا يفتتح الشرفة إلا مداها ... لا يشرب الجرح إلا مخابئه)) [9] .

الجملة الشعرية الافتتاحية تؤكد على التجربة الذاتية (الفردية) التي تعيشها الشخصية (الأنثى) وصراعها مع الذوات المختلفة وصولاً إلى الحرية المفترضة. فرحلة البحث عن الحرية، هي رحلة فردية في الأصل، لذلك تميل الجمل الافتتاحية الشعرية

الى بيان ذلك والكشف عنه

((أنا أسطورة لاحتراق الضوء

ادخل دون باب

اخرج دون نافذة

فقط احرس قلوبكم..

اعرف انك أسطورة ، أي جدتي الغالية، وروحك تطل على النهر، لذا تعلقت بك من أول يوم حكت لي أمي عنك)) [10] .

تكشف العتبات الشعرية الموجهة لنص (أقصى الجنون...الفراغ يهذي) عن إستراتيجية بنائية ودلالية توجه النص الروائي في افتتاحياته وتؤكد مقولاته وتحرره من رتابة السرد الحكائي الكرونولوجي.

❖ المغامرة السردية وفنتازيا الحكي :

الفعل الفنتازي خرق وتجاوز متعمد للأنظمة المنطقية والقوانين الطبيعية((وهو ظاهرة أدبية تثير الشك في ذهن المتلقي ، حول انتماء الحكاية لهذا العالم المعيش ، أو عالم مغاير تماما)) [11].

ويأتي الارتكاز على الفنتازيا بوصفها رؤية فنية مركبة تتعالق مع المؤلف والنص في سياق التعبير عن ((رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة مع الذات الخفية ومع الآخرين ومع الواقع واللاواقع .. ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرز التحول)) [12].

وقد يبدو التصور الأولي للفعل الفنتازي بركونه إلى اللامألوف إلا انه ومع ذلك لا ينفصم عن الواقع أبدا ، فإذا كان التأثير الأولى للفنتازيا بابتعاده عن الواقع فان التأثير الأهم هو صلاته بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض او حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف [13] .

تميل وفاء عبدالرزاق في روايتها إلى استثمار معطيات الفعل الفنتازي لتمرير وإبراز أكثر من قضية بنائية وفنية ؛ لعل من أهمها قضية الهروب من الواقع وفي الوقت

نفسه التعبير عن هذا الواقع على وفق تصورات جديدة وغير مألوفة.

تلتحم المغامرة السردية عند المؤلفة مع الفعل الفنتازي عبر مسربين اثنين : الأول التأكيد على انشطار الذات عند الشخصية الرئيسة التي تحمل أسماء متعددة ذات مرجعيات مختلفة ، والانشطار فعل مخالف للواقع وغير مألوف ويحمل دلالات سايكولوجية تبتعد عن منطق السببية لصالح أوهام وتوهيمات وربما (حقائق) تعيشها الشخصية((تمت إجراءات الدخول بطريقة فهلوية. فقط وقفت انتظر. لم تغوني الأشياء من حولي ، جمال المكان وعيون المارة، وجوازي المزور الذي نقش على صفحاته اسم لا اعرفه ولم أتطلع إليه أبدا سوى أول مرة في الظرف ، فقد اخبرني السمسار الأول إلا أهتم ، فهناك من يقلني من سوريا دون عناء ويوصلني إلى الطائرة ؛ وفي كل مرة هناك من يفتح لي الأبواب كلها وكل ما علي سوى أن أضع الجواز في حقيبتي..في مراكش استلمت جوازا آخر .راودني الفضول هذه المرة في تفحصه ..كان اسمي مريم الكاظمي ، ماري، وماري لا تدري أين زينب؟ وزينب بقيت في سوريا ، والتي ستتوسل الأقدار التي لا اعرف اسمها ، كلها أوراق تتساقط مثل الأحلام، أسمائي أوراق خيف تنتهي إلى رعب الريح،لا يدركني إلا اليابس الذي بات منتصرا علي ويفصل بين جلدي وبيني)) (14) .

يرتبط الفعل الفنتازي بالفعل الذهني للشخصية التي تعيش واقعا مرا ورحلة طويلة نحو الحرية في بلاد (العربية) تشابهت الوجوه والجغرافية فيها، لذا يبقى الحدث معلقا مابين الواقع الخارجي وذهنية الشخصية التي تعيش انشطارا على أكثر من مستوى لعل ابرز تجلياتها التعدد في الأسماء.

المسرب الثاني الذي أسهم في تشكيل وبناء الفعل الفنتازي هو الصورة العجائبية التي رسمتها المؤلفة وهي تجمع بين الشخصيات الإنسانية وفعلها الحقيقي والشخصيات الحيوانية وفعلها المبني على اللامنطق واللامألوف ((ياصاحبي الر.

حي..

... ل

احتسيني.

وأنا في الطريق اليوم رأيت احد عشر ضفدعا يتهامسون ، وتوهمت أن الذي يلاحقني يقول لي:

– هل أنت قوية إلى هذه الدرجة ؟ هل أنت فعلا قادرة على التحدي ؟ كنت أبصر لك فقط واسمع كلماتك ترن في أذني .

– ماينبغي أن أقوله لكم هنا في صدري، ببساطة جدا ما انتم سوى مخلفات خنازير(...)

خرجت اشتري دفتر رسائل فقد أتلفت البارحة الأوراق المتبقية في الدفتر ومزقتها ؛ لم أكن اعرف بالطبع انك ستفاجئني عند باب الدار، رأيت الأحد عشر ضفدعا الذين تهامسوا عني مخنوقين بحبل من النايلون(...) أزحت الجثث الدبقة ودخلت ، لكني صدمت حين وجدت ضفدعة بحجم الكلب متربع على الأريكة بعينيها الجاحظتين تشير لي أن اصمت)) [15] .

في موازاة السرد الواقعي المعبر عن الرحلة ينبثق السرد الفنتازي على شكل مشاهد سردية تمثل أجواء الرعب والقمع وانتهاك الخصوصية الفردية التي تعيشها الشخصية الأنثوية في بلادها أو ما يشابه تلك البلاد ، وتبرز شخصية الضفدع بصورة فنتازية ادهاشية وهي تقترب من فانتازيا كافكا في (المسخ) عندما يتحول الإنسان (أو فعله) إلى حيوان مقزز في صورة إيهامية/ واقعية أبدعت المؤلفة في رسمها عند ربطها مع المؤسسة السياسية والأمنية وربما الاجتماعية.

ويأخذ الفعل الفنتازي في أحيان أخرى شكل الأحلام الكابوسية عندما يعبر اللامألوف في صورة فنية عن المألوف ((دمي نشيدي..

ليس على النخيل غيره..

جدتي..

على نافذتي سمعت طرق الريح ، أسرعت لإغلاقها لكني فوجئت بعصفور مقلم الجناحين ، وقبل أن أغلقها تهربا من رعب المنظر اخترقت ريشة ضلفي النافذة وعاندت حتى استقرت بين حديدة النافذة ورغبة الريح بمطاردتها .

بدأت أراقبها ،مددت يدي نحوها لالتقط نصفها الخارجي ، لكن ما أن فتحت

النافذة تلاشت ، تمنيت أن يلتقطها الرصيف،أي رصيف سيكون رحيما.

لست ادري لم تحولت جدران غرفتي إلى قلامة أظافر تحاول التهام كل شيء ، هشمت المرآة الصغيرة على الجدار وخربشت الصبغ الهرم، بدت جائعة لا تكتفي بوجبة واحدة ، ابتلعت المسجل الصغير والشريط الذي أحب سماع أغانيه ، كل ما خشيته لحظتها أن تلتهمني قبل أن أكمل رسالتي إليك)) [16] .

تتبلور فعالية الفعل الفنتازي من خلال الرفض الذي يعمم أحداث الرواية المتعالقة بالشخصية الأنثوية الفاقدة لحرية الفعل والإرادة وبذلك يدمج السرد بين وصف الوقائع المألوفة من جهة واستعادة الكوابيس والأوهام من جهة ثانية على الرغم من بروز شخصية الجدة بوصفها امتدادا للأمان والوطن والحرية المفقودة.

❖ المغامرة السردية وفضاءات التخييل :

تطرح وفاء عبدالرزاق إشكالية الحرية على وفق منظور أنثوي يعيد صياغة الواقع العراقي المعاصر بطريقة فنية تستثمر معطيات متعددة وتتجلى أكثر من ثيمة عند هذا المستوى الذي لا يهمل جماليات التخييل الفني، وعند هذا الحدّ تتأكد فاعلية هذه الثيمات وهي (أسطرة الجدة) و(صورة الموت وصدى مغالبته)و(تعدد الأمكنة وتحولاتها) و(أوهام الحرية) وتتداخل هذه الثيمات وتتشابك دلالاتها في الفضاء المتخيل.

تتأسطر شخصية الجدة منذ الصفحة الأولى للرواية ، وتشغل الحيز الأكبر من اهتمام الشخصية الرئيسة وهي توجه إليها الخطاب عبر الرسائل الأحادية الجانب . ولا تبقى هذه الشخصية أسيرة الدلالات الضيقة بل تنفتح على عوالم أرحب لتتماهى صورة الجدة مع صورة الوطن بأكمله وصورة مدينة البصرة وأشجار النخيل. ((لمن ذلك المقعد الخشبي ؟ أتدرين جدتي انك تشبهين الشجرة الكبيرة التي في الجهة المقابلة لبيتي ؟ ككل صباح استيقظ من نوم يشوه راحتي(...) عيناي وقعتا على طول الشجرة المنتصبة وكأنني أراها للمرة الأولى ، فجأة أحسست بقلبي ينتفض بقوة حتى كاد يخرج من صدري، صوت خفي يشبه المناجاة حاصرني ومعه صوت يهمس همسا..بعدها

توالت الهمسات...الشجرة كلها أصبحت عيونا تحدق بي.. أذهلني جمال نظراتها ،ذلك الجمال الذي له رغبة الاحتضان))[17].

ونقرأ في مقتبس آخر تأكيدا لهذه الأسطورة ومن ثم ربطها مع مرجعيات تاريخية وواقعية مع التأكيد على البعد الرمزي لهذه الشخصية((استوي على سطح يديك جدتي كقطرة ماء على حافة نهر، وأتخيل إنني اقطف ثمار التوت أو العق بـ (قارب) يعلو مع الموج ، وتمر أمامي جدائلك الموشاة بالذهب فشعرك مسكون بالسواد وبالذهب. (...) ماذا تقترحين على حين أزور المتحف البريطاني واجد تمثالك هناك؟ هل يكفي ان امرر أصابعي على وجهك واصرخ أمام الحشد كله : هذه جدتي التي راسلتها)) [18] .

لا تشتغل هذه الثيمة لوحدها وهي ترسم إشكالية التعبير عن الحرية والحرمان منها في الوقت نفسه، بل تتعاضد معها ثيمة تعدد الأمكنة من العراق إلى دمشق إلى مراكش وصولاً إلى الجنة الموعودة حيث الحرية المفترضة في بريطانيا، إلا أن الشخصية الرئيسة تبقى تعاني من عقدة المكان الأول ولا سيما (البصرة) التي تمارس سلطتها على الرغم من البعد الجغرافي الذي تعيشه الشخصية ((التسكع في الطرقات المتسخة المحفورة حيث عثرة هنا ورائحة نتنة هناك يطلق الاستذكار إلى شوارع البصرة القديمة . تجولنا بأزقة ضيقة ،بيوت التصقت ببعضها تراص قادني إلى استحضار العلاقات الجميلة والجيرة النقية ،مما جعلني أتخيل أن الأنات كانت مشتركة والأفراح تقتسم على أفراد الشارع فردا فردا)) [19] .

إن تشظي زمن الرواية وابتعادها عن الطابع الكرونولوجي دفع بها إلى التعدد في الفضاءات ومن ثم تعدد الأحداث وفي بعض الأحيان عدم ترابطها المنطقي باستثناء أنها تعبر عن قضايا مركزية تهم الإنسان العراقي المعاصر في محنته المستمرة لعل أبرزها الغربة والاغتراب الداخلي وتكرار الموت وسيادته على الحياة في مسيرة الفرد العراقي والقمع والانتهاك المتكررين لإنسانيته مما جعله يحلم بالهجرة إلى فضاءات جديدة تؤمن له العيش الكريم بعيدا عن أهله ووطنه ((كانت الرحلة غيابا يخنق الصوت .. بعد أن عجزت عن معالجة ولدي في البصرة ، أرشدني اغلب الأطباء

للذهاب إلى بغداد ، قصدت ساحة سعد ..الحافلات مزدحمة بالمسافرين والجنود والأشياء الخالية من الحياة.(...) ولدي يئن.. والصورة لا تبتعد عني فرددت :

– سيئن الماء يا أمي إن لم يكتشف همسك)) [20] .

وتبقى إشكالية حدود الحرية وفوضى الحرية والاختلافات الجوهرية التي تعيشها المرأة الشرقية وهي تنتقل من أقصى تقييد الإرادة إلى الإنفلات الكامل والانقلاب الأخلاقي على مفهوم الحرية مما يسبب غربة إضافية تعيشها الشخصية على أن هناك ثلاثة حدود رئيسة لحرية الفرد:

1. حرية الفرد تحدها حريات الآخرين .
2. حرية الفرد في الاختيار محدودة بقدراته الذاتية ، الفكرية والمادية.
3. حرية الفرد محدودة بالأوضاع الاجتماعية والقوانين وغيرها. [21]

لذلك يمكن للقارئ أن يتابع في نص الرواية أكثر من شاهد يدل على بزوغ هذه الإشكالية ومنها ((قصدت غرفتي لأجلب حقيبتي اليدوية ومعطفي. عصف بن ضجيج المترو ، أصوات الناس المبهمة تتطاير متشابكة وتصدر دويا خاطفا ، وصار كل ما في المكان رائحة خمر منبعثة من مخمور،تجشأ معتوه يهذي ويشير بيده كأنه يخاطب أحدا، حتى طلوع الشمس الذي غطته الغيوم لا يراهن على البزوغ .وفي هذا الخواء راحا يقبلان بعضهما ، صبيان يرتديان ملابس نسائية ، تشبثت بنفسي كي لا افقدها ، لجأت إليها . داعب شاب شعر صبية فبدت الحرية الزائفة حمق أعمى والعفة جنة بربرية)) [22] .

وبعد فلا يمكن لهذه الدراسة أن تدعي أنها أحاطت بهذه الإشكالية الكبيرة في الفكر العربي والتي وجدت صداها في الكتابات السردية وهي أزمة التعبير عن الحرية والوعي بها ولاسيما في الخطاب السردي الأنثوي الذي بالتأكيد له خصوصية في التعامل مع هذه الإشكالية، لكن حسب هذه الدراسة المحاولة في تسليط الضوء عليها.

الهوامش:

(1) أنماط الرواية العربية الجديدة/ شكري عزيز الماضي/ 15.
(2) المعجم الفلسفي / مجمع اللغة العربية/ 71.
(3) مشكلة الحرية / زكريا إبراهيم/ 18.
(4) النور والعتمة/ علي القاسمي/ 10 -11.
(5) ينظر : في نظرية العنوان / خالد حسين حسين / 373.
(6) سيمياء العنوان / بسام قطوس/ 36.
(7) أقصى الجنون... الفراغ يهذي/ وفاء عبدالرزاق/ 234.
(8) الرواية/ 5.
(9) م.ن/ 9.
(10) م.ن/ 271.
(11) أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع)/ ت.ي.ابتر/ ت :صبار السعدون/ 10.
(12) هوية العلامات / شعيب حليفي/ 189.
(13) أدب الفنتازيا/ 191.
(14) الرواية / 76.
(15) م.ن/ 58-59.
(16) م.ن/ 17-18.
(17) م.ن/ 68-69.
(18) م.ن/ 168-169.
(19) م.ن/ 42-43.
(20) م.ن/ 189.
(21) النور والعتمة/ 45.
(22) الرواية/ 174.

المكتبة

1- أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع)/ ت.ي.ابتر/ ت:صبار السعدون/ دار المأمون للنشر والتوزيع/ بغداد/ 1989.

2- أقصى الجنون...الفراغ يهذي/ وفاء عبدالرزاق/ دار كلمة/ القاهرة/ 2010.

3- أنماط الرواية العربيةالجديدة/ شكري عزيز ماضي/ سلسلة عالم المعرفة/ (355)/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت 2008.

4- سيمياء العنوان / بسام قطوس/ منشورات وزارة الثقافة/ عمان / ط 1/ 2001.

5- في نظرية العنوان/ خالد حسين حسين/ التكوين للتأليف والترجمة والنشر/ دمشق/ 2007.

6- مشكلة الحرية / زكريا إبراهيم/ مكتبة مصر/ القاهرة/ د.ت.

7-المعجم الفلسفي / مجمع اللغة العربية/ الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية/ القاهرة/ 1983.

8- النور والعتمة(إشكالية الحرية في الأدب العربي)/ علي القاسمي/ دار الثقافة للنشر والتوزيع/ الدار البيضاء/ ط1/ 2009.

9- هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)/ شعيب حليفي/ دار الثقافة للنشر والتوزيع/ الدار البيضاء / ط1/ 2005.

القسم الثاني

في المتخيّل القصصي

شعرية المفارقة القصصية

مقدمة منهجية:

لا تتحدد المفارقة بأنماطها المتعددة واستراتيجياتها المختلفة بالكشف عن مسارها التاريخي فحسب، بل بالربط بين مفهومها الراهن وجذورها التاريخية ذات الامتدادات الفلسفية والنقدية والبلاغية، فالمفارقة عند ظهورها كانت شديدة الالتصاق بالفنون البلاغية واندرجت تحت مسميات وأساليب مختلفة: السخرية،التناقض، التضاد، التهكم، المدح بما يشبه الذم...الخ. كما ارتبطت بفن المسرح مما جعل منها وسيلة قولية تؤشر على المفارقات اللفظية، لتتطور فيما بعد وتصبح ممثلة ومجسدة ومشاهدة على المسرح[1].

إن تطور مفهوم المفارقة ارتبط بتفاعل التأملات الفلسفية والجمالية والجهود التأصيلية لعدد من المفكرين كان من أبرزهم (فريدريك شليجل) الذي وسع من المفهوم الضيق للمفارقة؛ التي أصبحت لديه مفتوحة وجدلية ومتضادة ورومانسية في وقت واحد، وطور في مفهوم المفارقة الكونية (المفارقة الدرامية) أو مفارقة العالم الذي يصبح فيه الإنسان ضحية، وقامت رؤيته للمفارقة على وجهة نظر فلسفية/ أدبية تحاول أن تجمع بين المتضادات مشكلة رؤية جديدة في فهم العالم[2].

إن المفهوم المعاصر للمفارقة لم يعد مقتصرا على أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه ولا سيما ان يتظاهر بتبني وجهة نظر الآخر، أو يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد التهكم والسخرية؛ أو هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب، كما لو شكل حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ما، أوهي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور معين، أو معنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المعنيين بالقول؛ أو تعبير لغوي يرتكز على تحقق العلاقة الذهنية بين الألفاظ ومعانيها[3].

إن مفهوم المفارقة فضلا عما سبق ذكره أصبح "يدل على فعل ذهني مرتبط

بأساس جوهري وعميق في النفس التي تصوغه، مما يجعل بناء النص على المفارقة مرتبطا ارتباطا وثيقا بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني، وما يحيط به من وجود، ولا تغيب عن أحداثه وكوناته صفة التناقض والتضاد والسخرية[4].

إن المفارقة بوصفها خروجا على دائرة المألوف وانزياحا عن المعقول تمثل رؤية معينة للعالم قبل ان تكون أسلوبا أدبيا أو لعبة لغوية، والمفارقة تهدف إلى هدم الثوابت والاشتغال على اللامتوقع واختراق وتجاوز للعادي والجمع بين المتناقضات والمتضادات وفي أحيان أخرى بين المتشابهات في فضاء قد لا يصلح لذلك مما يعمل على توليد المفارقة.

إن غير المتوقع هو من يشكل المفارقة المتأسسة على عناصر الدهشة والمفاجأة وإثارة خيال القارئ[5] ويكون هذا باستثمار آليات مختلفة لبناء المفارقة من أهمها: التضاد، التناقض، التلاعب بالألفاظ، الانزياح، المماثلة، الفكاهة... الخ.

وتأسيسا على ما سبق تبرز ظاهرة المفارقة في المجموعة القصصية (رائحة السينما) للكاتب نزار عبدالستار الذي أفاد من هذه الظاهرة في خلق حالة من التوازن بين المعقول واللامعقول واليقيني والظني والواقعي والمتخيل والتاريخي والآني في نصوصه التي عمدت إلى طرح موضوعاتها عبر تشظية المعنى وعدم الوقوف عند أحاديته المباشرة مستفيدة من هذه التقانة في توظيف التاريخ البعيد والأجواء الغرائبية والموروث الشعبي في بنية نصية واحدة.

وقد تنوعت أقسام المفارقة وتعددت حتى عاد أمر حصرها صعبا وغير ممكن، وقسمت المفارقة في الدراسات النقدية على أنواع مختلفة، وهذه الأنماط جاءت على وفق درجات المفارقة وطرائقها وأساليبها وتأثيرها وحتى موضوعها[6]. وقد تتداخل هذه الأنماط فيما بينها فيشكل أحدها نسقاً مهيمناً تندرج تحته أنواع عدة؛ وفي مجموعة (رائحة السينما) هناك أكثر من نمط مفارقي يسجل حضوره، إلا أن الدراسة ستتناول الأنماط البارزة والتي شكلت ظواهرا يمكن تلمسها والكشف عن دلالاتها.

أولا: المفارقة السردية:

يسجل هذا النمط حضوره عبر جدلية تعتمد مبدأ (الحضور والغياب) لطرفي الحكي الأساسيين (الحكاية –الخطاب)، هذين المكونين اللذين يتحركان على وفق ترسيمة زمنية مشتقة من نُسق لساني[7]. يجعل من عملية التحليل السردي مرتهنة بالمبادئ اللسانية التي تصير الخطاب بوصفه متتالية من الجمل، وحجر الزاوية في هذه العلاقة، المطابقة والمفارقة بين زمنين الأول زمن الخطاب والثاني زمن الحكاية، وتحليل مكونات الخطاب القصصي على أساس مكونات الجملة الفعلية (زمن – صيغة – رؤية) [8]، والاعتماد على مبدأ درجة الصفر للزمن السردي.

ويتشكل هذا التحليل على وفق الطرح المنظم الذي عرضه (جينت) عبر جهازه الإجرائي عن العلاقات الثلاث التي تتحكم بالبنية السردية: التصرف الزمني- السرعة السردية – التواتر. والتصرف الزمني أو مسألة الافتراق والتطابق بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب تتم على وفق تتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية[9].

وهذا الطرح للبنيات السردية وعلاقات المفارقة التي تشكلها تتأسس بناءً على فاعلية التقانات السردية/ الزمنية ولاسيما الاستذكار والاستباق وتقانات التسريع السردي الخلاصة والحذف والموقفات السردية المشاهد الحوارية والمقاطع الوصفية.

لا تعمد قصص مجموعة (رائحة السينما) إلى تشييد بنائها الداخلي ومسارها السردي بالاتكاء على متواليات سردية تتابعية، بل تبرز التقانات السردية بوصفها عوامل تدفع بالنص القصصي نحو التشظي والتداخل والابتعاد عن الخطية المتسلسلة في تتابع الأحداث، وتتجلى المفارقة السردية من خلال التداخل الواضح في البنية القصصية بين الأزمنة (الماضي- الحاضر- المستقبل) والاستخدام الخاص للتقانات السردية المعجلة والموقفة للسرد.

في قصة (صندوق الأماني) تنقسم البنية السردية العامة على ثلاث وحدات رئيسة تشكل بداية القصة وتوتر أحداثها وخاتمتها، ولكن هذه الوحدات لا تقدم بهذا التتابع المنطقي، بل يبرز دور التقانات السردية التي تكسر خطية المتتاليات السردية

وتعيد ترتيب الأحداث على وفق منطق جمالي تنبثق عنه دلالات متعددة تنأى بالنص عن الأحادية. وتقسيم نص القصة على وحدات سردية يأتي على أساس ان التحليل السردي لمكونات الحكي ينطلق من الوحدة السردية نحو البنية العامة لا من الجملة التي تعد كيانا نحويا لا يمكن أن يكون ركيزة للبحث عن الدلالة على الرغم من أهمية الجملة في هذا التحليل(10).

وبهذا تكون الوحدة السردية داخل القصة القصيرة بنية صغيرة مكتملة بذاتها وقد تكون مستقلة أو تابعة لما بعدها، في قصة (صندوق الأماني) ثلاث وحدات سردية الأولى (المشعوذ) والثانية (المحارب) والثالثة (الهزيمة/ الانتحار) ولا تبرز هذه الوحدات بشكل متسلسل وإنما تأتي متداخلة مع بعضها البعض ولا نكاد نميز حدود إحداها عن الأخرى، وتلعب تقانات التسريع السردي دورا فاعلا في هذا التداخل الذي يولد مفارقات على مستوى البناء الزمني للقصة عبر تكسير الخطية المتسلسلة للبنية الزمنية الافتراضية.

تكاد أن تكون الإسترجاعات بأنماطها المختلفة (القريبة المدى والبعيدة) هي المؤطرة لبنية القصة في بداياتها وتعمل على التمهيد لأحداثها، كما ان هناك تكثيف واضح لزمن الخطاب على حساب زمن الحكاية المنفتح على مدة زمنية طويلة تتجاوز الربع قرن، ويلاحظ إن نسق التداخل بين الأزمنة هو المهيمن في بناء أحداث القصة من خلال تقانات التصرف الزمني (الاستذكار- الاستباق) ومزج ذلك بتقانات الحذف والتلخيص.

وتتجلى الوحدة السردية الأولى (المشعوذ) عبر تجذير الخطاب الآني وتغليفه ببعض الإستذكارات التي توضح طبيعة الحدث **تعاونا على نقله إلى الحجرة الملاصقة للمطبخ والتي كان يستخدمها ورشة تصليح للتحف القديمة التي يلتقطها من المزادات والأرصفة. وضعاه على منضدة واطئة من بقايا أثاث غرفة الاستقبال. وقبل أن تغلق الباب سألته إن كانت لديه أية وسيلة عن كيفية الاستفادة من الصندوق. أجاب بثقته النادرة التي كان يصبرها بها طوال عقد وربع من الزواج بأنه سيصبح مشعوذا**(11).

الشخصية المحورية في هذه القصة تمثل انموذجا إنسانيا مهمشا – معاق من

الحرب الأولى- يعيش بساق واحدة في دوائر ضيقة تحيط به وتحدّ من حركته، ويبرز هو بوصفه كائنا لا أهمية له، متحولا من محارب إلى محتال، في ظروف وتحولات قاسية وسريعة، وهو يعيش أيامه على حلم امتلاك صندوق يحقق له أمانيه البسيطة، متحولا عبره إلى إنسان جديد بدلا من المحارب المعاق الذي فقد كل شيء بدءا من إنسانيته وصولا إلى حياته "**منذ أن عاد من الحرب الأولى بساق واحدة وهو يجد الوقت الوفير لتحقيق أحلامه، مستعينا بمعادنها الأصيلة التي كانت تجعله يبدو أكثر زهوا من معوق لا يملك سوى امتيازات الشفقة (...) في البداية دأب على جمع التحف ظنا منه أن الوضع سيستمر على هذا الرخاء المناسب. كان يزداد فتنة كلما عثر على شيء يستحق أن ينظر إليه لسنوات طويلة**"[12].

وعبر استذكار غير محدد المدى ومفتوح السعة يعين السرد كيفية حصول المعاق على صندوق تحقيق الأماني، ويأتي هذا المقطع السردي متداخلا مع مقاطع الوحدة السردية الثالثة (الانتحار) مما يجعل من عملية تجميع المقاطع السردية المشكلة للوحدة السردية أمرا صعبا، للتشظي الحاصل في البنية الزمنية "**من المفوض جاسم عرف بأمر المزايدة العلنية التي أعلنتها مديرية الشرطة (. . .) والتي تضم كما اخبره آلات تعذيب تاريخية تعود إلى فترة الحكم العثماني مع ملابس وأحذية وساعات يدوية لمجرمين قتلتهم العدالة، وأشياء أخر كثيرة منها صندوق ملا فسيفس الذي كان يسكن في غرفة خربة خلف بناية المديرية في الربع الأول من القرن العشرين، وابلغه أن مركز الأدلة الجنائية رفع عن الصندوق بصمات مشعوذ الموصل المعروف، وان الملا كما ذكرت التقارير السرية، كان يحقق رغبات النساء بهذا الصندوق الذي لا يعرف احد كيف يعمل**"[13].

إن طابع الوحدة السردية الأولى (المشعوذ) هو الغالب على الوحدة السردية الثانية (المحارب) التي لا تكاد تبين إلا في حالة نادرة عند المقارنة بين ماضي الشخصية وحاضرها وبيان التحولات التي طرأت عليها، وبهذا فإن المقاطع السردية الخاصة بهذه الوحدة (الثانية) لا تسجل حضورا حقيقيا واضحا إلا بشكل بسيط، وإنما تتضح مقاطعها عبر الوحدة الأولى، فتعمل على شكل وحدة سردية تكميلية تفسيرية، مما

يشكل مفارقة زمنية تتداخل فيها الأزمنة ويتحدد احدها على حساب الآخر "**عندما فتحت له الباب وجدته معلق القامة بين عكازه الخشبي والصندوق الأحمر، بدا لها اشد إصرارا على أن تكون هذه المجازفة هي الأكثر جنونا في تاريخ محاولاته الفاشلة (...) استعملت أقوى ما في أنوثتها من مؤثرات للتأمين على آخر خساراته وأفدحها، مدينة قناعاته بأنه الأو فر حظا من مواليد 1960**"[14].

إن تقانات الإستذكارات القريبة المدى والبعيدة وغير محددة السعة فضلا عن تقانات التلخيص هي من يرّهن زمن الخطاب بالماضي الذي يؤطر تاريخ الشخصية المحورية ويؤثر في أفعالها الآنية وتطلعاتها المستقبلية. إن تكثيف زمن الخطاب على حساب الإنفتاح غير المحدد في زمن الحكاية يوضح تاريخ التحول لهذا المعاق الفاقد لكل شيء في زمن الجوع/ الحصار، متحولاً من مقاتل إلى مشعوذ ويأتي هذا على شكل مفارقات سردية/ زمنية مؤطرة بأفعال غرائبية **أزقة عمو البقال لم تنس له تهمة الاحتيال التي لحقت بسمعته في العام الماضي (...) وعندما بدأت البيوت تعرض أثاثها على الأرصفة كان يجعل من موافقتها الحد الفاصل بين الفقر والغنى فيخرج من البيت بجهاز التسجيل ليعود بعمامة ابن الأثير، ثم يخرج بالثلاجة ليعود بمزهرية كبيرة يقول عنها انها تعود لسفير الصين في العصر العباسي، استبدل محتويات البيت بكماليات فقدت أهميتها الاعتبارية على أمل أن يجد المشتري الذي يفوقه جنونا ولكنه كان يضطر إلى التخلي عن انتظار فرصته الذهبية ليعرض كنوزه وهو على استعداد كبير للتضحية**"[15].

أما الوحدة السردية الثالثة (الانتحار/ الهزيمة) فقد مهد لها منذ بدايات الوحدة السردية الأولى، فالتحول المأساوي في حياة الشخصية المحورية من مقاتل إلى محتال شكل موتاً معنوياً ومادياً لها. وقد عزز كل من الإنتقالات السردية والتنوع في استخدام التقانات التي عملت على بيان التضاد بين زمن الحكاية وزمن الخطاب كاشفة عن التكثيف في الزمن الآني وزمن الخطاب والتمدد الحاصل في زمن الحكاية، مما جعل من المفارقة الزمنية تشير إلى الهوة الواسعة بين الماضي والحاضر وتدل بوضوح على هشاشة الإنسان وضعفه في مجتمع شهد تحولات متعددة ومختلفة **في اليوم الرابع بدا لها أكثر**

هدوءا واشد غرابة. أخذ يطيل النظر إلى السقف محركا المروحة بلا كهرباء، مما جعلها تظن بأنه سينجح في إخراج الطيور من القبعة وفي إدخال البيضة في فمه وإخراجها من أذنه(...) في اليوم الخامس فاحت من حجرته رائحة كريهة وفي المساء ازدحم البيت بالصراصير التي لم تجد ما يتسع لها من شقوق مما جعلها تنتظر الصباح وهي واقفة على سريرها(...) وفي اليوم السابع تلبد الحوش بغيمة صناعية سوداء أغرقت البيت بالمطر وذابت مع بواكير النهار(...) عندما خرج من حجرته وفي يده العصا القصيرة التي تشبه ذراع المطرقة، كان يبدو وكأنه خسر عمره واختصر من حياته السنوات التي بلا فائدة. بدا لها أصلع الرأس وقد تهدل وجهه بالتجاعيد وتبقع جلده. صار الحف مما يجب[16].

إن الإتكاء على تقانات التعجيل السردي (التلخيص والحذف) والمشاهد الحوارية أعطت النص القصصي القدرة على التعبير عن موضوعه الأساس، فالمفارقة السردية كشفت عن انحياز الخطاب للزمن الحاضر عبر تكثيفه على حساب الزمن الماضي وحتى المستقبل؛ ففي أجواء يختلط فيها الحلم مع الواقع، يحقق صندوق الأماني للرجل المعاق وزوجته أمان كثيرة، مثلت هّماً للعراقي في حقبة زمنية معينة، ولكن ومع تحقيق أمنية الزوجة بان ترى الساق المبتورة وقد عادت سليمة لزوجها، يختفي الزوج وكل شيء معه مما يمثل إدانة للحرب وصرخة إنسانية عميقة ضد مجازرها، وكيف أن الإنسان السليم لا مكان له إلا ساحات الحرب (الموت) والإنسان غير السليم هو الناجي الوحيد، كل ذلك جاء بالإتكاء على المفارقات السردية التي منحت الخطاب الحيوية في الانتقال السريع بين أزمنة مختلفة لا يراد استعراضها بقدر ما يراد اجتزائها على شكل صور دالة تشير إلى معاناة الإنسان من الحروب وهزيمته أمام مجازرها **"انقشعت النجوم عن ساقه التي فتقت فردة البنطلون القصيرة وظهرت بيضاء، مزينة بفتائل من شعر أشقر، كما كانت عليه قبل انفجار اللغم في الحرب الأولى، اسقط العكاز. تركته يسير أمامها لتتأكد من مدى دقة التشابه بين الساقين. اندفعت بقوة لتضم شيخوخته بين ذراعيها، عندها قال بصوت حزين:**

- تمتعي برؤيتنا ونحن معك لأننا سنتلاشى، أنا والطباخ وكل شيء مع صباح اليوم التالي"[17].

ثانياً: المفارقة الدرامية:

ارتبط هذا النمط المفارقي بفن المسرح، ومنه انتقل إلى الأجناس الأدبية الأخرى ولاسيما الحكائية منها التي استثمرته لإثارة المعنى المأساوي، وإضفاء الموقف الدرامي على أحداثها، والمفارقة الدرامية تنتج عندما نرى شخصية ما تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور خاصة عندما تكون هذه الأمور(...) مناقضة تماما لوضعها الحقيقي[18].

ولأجل فهم المعنى الدرامي في المفارقة يستلزم ذلك توفر ثلاثة شروط فيها هي:

أولا. يقتضي توفر توتر في العمل القصصي، ويمكن خلق هذا التوتر من خلال وضع شخصية تتسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها، أو في مقابل قوة أخرى مهما كانت هذه القوة أو الشخصية إنسانا أو الها أو أية قوة مثالية أخرى.

ثانياً. في هذا الوضع المحكوم بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى (الضعيفة أو الغافلة) جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها.

ثالثاً. يكون الآخرون وهم المشاهدون أو الذين لا يشاركون في صنع الأحداث، أو توجيهها على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية [في القصة أو الرواية يكون ذلك مثلا عن طريق الراوي كلي العلم] وبالتالي فإن المشاهدين أو الآخرين يكونون على علم بما سبب إخفاق الشخصية الغافلة التي كانت تجهل حقيقة ما يجري حولها[19].

والحقيقة أن هذه الشروط الثلاثة لاكتمال حدود المفارقة الدرامية قد لا تتوفر جميعاً في بنية حديثة واحدة بل قد يتوفر شرطان أو في أحيان أخرى شرط واحد، وعدم وجود الشروط الثلاثة مجتمعة مع بعضها لا يلغي عن المفارقة صفة الدرامية؛ لأن الطابع المأساوي والأجواء التي يسودها الصراع ستبقى مع وجود شرط واحد أو أكثر. فالدرامية تتولد في القصة القصيرة من حيث إنها لا تعتمد في أحيان كثيرة مبدأ الحبكة الأرسطية المعروفة (البداية –الوسط– النهاية) بل تتبنى بدلا من ذلك الحبكة القائمة

على التوجه الحاد نحو النهاية[20]. وعدم الاعتماد على الطرح المنطقي في بناء الأحداث وكذلك على وجود صراع واضح في أحداث القصة.

والمفارقة الدرامية شكلت نسقاً واضحاً في مجموعة رائحة السينما، ولكنها اتضحت بصورة جلية في القصص الآتية:

أبونا: تجلت المفارقة الدرامية في هذه القصة من الوضع المأساوي والصراع الخفي بين الشخصيات ولا سيما الأطفال/ الرجال الذين لا يجدون لهم منفذاً من العزلة التي فرضتها عليهم الأم، والتي شكلت بدورها سلطة حقيقية تتفوق على السلطة الوهمية والزائفة والمتوارية خلف ركام من الذكريات والأوهام للأب على الرغم من محاولات الأم إضفاء القدسية على هذا التاريخ المزعوم **قبل أن تغلق أمنا الباب وتحبسنا، كنا نتمتع بحرية أن لا نتدخل فيما لا يخصنا، وكان أبونا في مقدمة الأشياء التي لا نملكها (...) كنا لا نعرف كيف يمكن لأب أن يستمر في قداسته إلى هكذا زمن دون أن يترك لنا أي اعتقاد بأنه يأكل وينام ويغضب ويدخل إلى الحمام ويخرج(...) لذلك فقد توقف نموه في ذاكرتنا، عند أب يدخل ويخرج فقط، واكتفينا بشرف أن نكون أبناء رجل مهم**[21].

إن سلطة الأم التي فرضت العزلة على أبنائها وجعلتهم يعيشون صراعا داخليا حاداً في محاولات يائسة للخروج من الدائرة الضيقة التي حاولت الأم أن تقيدهم إليها، إن هذه السلطة المتأسسة على تراكم أوهام الماضي والمستثمرة لتاريخ وهمي (للأب) تعمل على تدمير الأبناء عبر حجب الرؤية المستقبلية لديهم، وحبسهم في الماضي، إن هذه السلطة الغائبة/ الحاضرة وجدت فعاليتها في إعادة تشكيل الأولاد على وفق رؤيتها الخاصة (الماضي يؤطر الحاضر) وجعلت منهم مجرد ذوات متقوقعة لا تعرف من العالم الخارجي سوى باب الدار وأفعال الأم وتاريخ الأب الغائب **أقفلت أمنا الباب لأننا لا نفهم شيئا ولا نعرف كيف نعيش، علمتنا أن نطيعها، وان نقدس قراراتها التي لا نشك أبدا في صوابها**[22].

كما إن المفارقة الدرامية تتحول إلى قدر مسلط على الأولاد، عندما يدركون أنهم لا يعرفون شيئا عن العالم الخارجي، وأنهم ازدادوا تقوقعا على ذواتهم، وهربا إلى

عوالمهم الداخلية، وان حقيقة الصراع الذي يعيشونه تتجلى في صراعهم مع أوهامهم الداخلية لا مع أشخاص حقيقيين مما يعمق من الطابع المأساوي للوضع الحقيقي لهؤلاء الرجال/ الأولاد **"كنا لا نتغير حتى لا نحزنها وفي أوقات متباعدة تهاجمنا ذكرياتنا القديمة التي تجعلنا نكذب. نحن لم نتزوج ولا نملك مالا، ولا احد يعرفنا حتى نتباهى بأولادنا وبيوتنا وسياراتنا ومكانتنا بين الناس، لذلك فنحن لا نستطيع نسيان نقر كباب أكلناه في مطعم كويسنجق، أو إهمال المرات التي عدنا فيها إلى البيت في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل، كنا نكذب لأننا لا نفرق بين الأقمشة، ولا نعرف كيف نجمع الألوان، نفرح بملابس الشتاء التي تخرجها أمنا من الحقائب والدواليب في نهاية الصيف، ونسعد بالأكمام القصيرة في ذبول الشتاء، جديدنا لا تفارقه رائحة النفتالين. كنا نكذب ونقص عليها ذكرياتنا القديمة على انها أحلام الليلة الأخيرة، لأننا نحب أن تتفسر لنا ما نرى في المنام، حتى نكتشف الرزق الذي سيأتي والدنيا الجميلة التي تنتظرنا وعمرنا المديد ومراتبنا العالية"**[23].

وتتداخل المفارقة اللفظية مع المفارقة الدرامية مما ينتج عن هذا التداخل ما يسمى بـ (الفانتازيا المفجعة) [24]. إذ تتقارب السخرية مع الأجواء المأساوية مما يدل على الوضع المأساوي لشخصيات القصة **"نكاد نفطس من الضحك على أخينا عاشق زينب ابنة عمه، الذي قال له عمه قحطان قبل سبع عشرة سنة ان عليه ان ينتظر حتى تستطيع زينب أن تلد، وكانت أمنا تضربه بالمفتاح على كعب قدمه لأنه كان يسب عمه ويقول كيف تلد زينب إذا لم أتزوجها"**[25].

إن الفانتازيا الفاجعة أو الكوميديا السوداء تشكلت عبر المزج بين واقع الشخصيات المرير والسخرية من هذا الواقع في دلالة إلى فقدان الشخصية لكل شيء **"بقي مؤجر جسد زينب يبحث عن منفذ يخبرنا من خلاله أن زينب قد تزوجت وأنجبت تسعة أولاد وماتت منذ زمن عتيق، تلتها جلطة دماغية بعد أن بلغت السبعين، كان يصرخ طوال الليل ويدق الباب والنوافذ المغلقة محذرا من التصحر والذئاب وأمنا تقرأ المعوذات وتنفخ إلى إن غلبنا النوم"**[26].

رائحة السينما: المكون الرئيس للمفارقة الدرامية في هذه القصة يتمثل في وضع

الشخصية المحورية (مصطفى) وهو رجل في العقد الخامس من عمره، ضخم الجسم، بشع الوجه، يحمل عقل طفل، ونتيجة لعمله في السينما، فإن أحلام البطولة بأشكالها كافة هي من تسيطر على تصرفاته وتوجهها "**حافظ على التنافر في شكله لأن الشر هو الوسيلة الأوفر حظا، كان كلما نظر في الأشياء العاكسة إلى انفه الباذنجاني، وحفريات الجدري، والشارب القنفذي وضخامته التي تصعب على الأبواب، وسمع صوته الصحراوي الجاف يزداد ثقة بان الأمور تسير لصالحه ويقول لنفسه ان عليه ان يقتل ويضرب ويسرق ويقود العصابة ما دام المجرم في النهاية لا يستطيع الفرار من احتقار الشرطي**"[27].

إن طبيعة عمل (مصطفى) في السينما وهيئته الدالة على التنافر والعدوانية، وبحثه عن البطولة في المحلات الشعبية، أدى به إلى التماهي مع الشخصية التاريخية (جنكيز خان) على الرغم من ضآلة دوره في المسرحية التي تتحدث عن المغول، ويتجلى بذلك ان هم البطولة والتفرد المختلط بالأوهام بنسبة كبيرة هو من يسيطر على (مصطفى) وعنه تنتج المفارقة الدرامية ذات الطابع المأساوي التي تشير إلى حقيقة وضع الشخصية الغافلة عما يدور حولها من حقائق والتي تعيش صراعا مع أوهام باحثة عن البطولة من خلالها "**نظر المفوض إلى هويته وقال وهو يذوب سكر الشاي بقلم الرصاص:**

-اسمك الثلاثي واللقب.

أجاب بحيل صدر:

-جنكيز خان مصطفى عبدالغني الخشاب!"[28].

قبل أن يذهب إلى مصيره: القصة برمتها مفارقة درامية كبرى، عندما يحصل تبادل للأدوار بين الملك الآشوري المريض والمنتظر لموته في ساعاته الأخيرة، وهو يعيش في عالم الذكريات والأحلام، وطبيبه العشّاب (ارادنانا) المدرك لحقيقة وضعية الملك وانه يعيش لحظاته الأخيرة وسط عالم من الأوهام التي أو صلته حدّ الاعتقاد بالوهيته، وان موته القادم، يعدّ موتا للإمبراطورية ودفنا لأمجادها "**هذا ليس الوقت المناسب.. أنا لا أريد أن اذهب إلى مصيري قبل موسم الحصاد فالزرع كما تعلمون يموت مع موت**

الملك وتنقطع الأمطار وتحزن الأرض... أخاف عليكم من القحط والجفاف.. كيف ستحصلون على القمح والرز إذا ذهبت الآن إلى مصيري"[29].

المفارقة تتولد من وضع الشخصيتين الرئيسيتين، الملك وطبيبه في موقف متضاد، فجهل الملك يقابله معرفة الطبيب بالحقيقة الممزوجة بالسخرية وإسقاط الماضي على الحاضر القريب، **أستخدم (اراد نانا) عواطفه العلمانية ليقول بصوت خافت:**

-لا تقلق يا مولاي... سنستورد القمح والرز من استراليا وتايلند وفيتنام فاذهب بسلام"[30].

إن جهل الملك بحقيقة وضعه ليس مطلقا، بل يتبدى في أحيان أخرى انه مدرك لحقيقة موته بعد لحظات، ولكنه جاهل عما يدور في البلاد، وتبدو ساعاته الأخيرة وكأنها هلوسة لحاكم يتصور أن وجود العالم مرتهن بوجوده، كل ذلك يأتي على شكل مفارقة زمكانية تعمل على تكثيف الزمن الحاضر وتشظي الأمكنة في لا وعي الشخصية **أحس وهو في مناخ قصره المظلل بأغصان شجرة الشعائر بصفاء رأس أو صله إلى نشوة حربية معززة بانتصارات مغليات البيبون والنعناع والزعتر والحبة السوداء... كانت تلك هي أمتع أوقاته وأشدها تفاعلا مع التعازيم لأنه اكتشف وهو يذهب إلى مصيره ان الموت أكثر مرحا مما قيل له**[31].

شمورامات: الصراع في هذه القصة هو من ولد المفارقة الدرامية، عندما يتحول هذا الصراع من صراع تمثيلي غير حقيقي إلى صراع واقعي ويتحول معه الملك البديل إلى ملك حقيقي، فالحروب الوهمية التي أوجدتها (شمورامات) لإرضاء الملك البديل/ عشيقها تتحول في لحظة مفارقية غرائبية إلى حروب حقيقية، عندما ينقلب الملك البديل بأفعاله على شمورامات سمير أميس ويبدأ العمل على انه ملك حقيقي، وبهذا تؤمن المفارقة حفظ التوازن بين الواقعي والوهمي وتعمل على إلغاء الحدود الفاصلة بينهما، وتفعل من القراءة المغايرة التي تمزج بين اليومي/ الآني والتاريخي"**مشط القارات المجاورة قبل ان يخصص الوقت الكافي لحملته الرابعة التي كانت من حصة اقليمات فقلص عدد الأحياء في التل إلى كتيبة غير مسلحة، لم يدخل بانتصاراته إلى نينوى، بل فضل الترجل بالقرب من تقاطع الدركزلية وراح يخطط بسيفه على الرمل**

خطوط الأساس لسوره الجديد. قال لجيشه: الأسوار هي التي تمنح الإنسان الإحساس بالأمان والقوة وتجعله يقرب مفهوم نينوى من مكانة البيت في نفسه[32].

تشكلت المفارقة في هذه القصة من التناقض القائم بين الحدث التاريخي/ الواقعي والحدث القصصي المتخيل، وتوسيع دائرة التخييل على حساب الحدث التاريخي، مما يجعل من النص الإبداعي غير متطابق مع مرجعياته التاريخية بقدر ما يفارقها في قراءة مضادة تقدم رؤية جديدة لعوالم تاريخية معروفة، وهذه الرؤية متأسسة على مرجعيات تخييلية سلبت النص (التاريخي) سلطته التي فارقها عبر تشظي الأمكنة والتنقلات الزمنية السريعة واللامحدودة **وفي المساء وصل إلى مخدع شمورامات، وجد صعوبة في التعرف من خلال ملامحها العتيقة على طبيعة علاقته بها، ولكنها سرعان ما ذكرته بالمعارك والبطولات الكاذبة التي سيعود إليها في الغد. سألته شمورامات: ماذا فعلت بالعالم أيها الحبيب؟ قال الملك: لست أنا... إنها الحروب التي يجب أن تقع**[33].

ثالثاً: المفارقة العجائبية:

تنهض المحكيات بأنواعها المختلفة وهي تحاول أن توفق بين عالمين يبدوان للوهلة الأولى متضادين (الواقعي والخيالي) ويحصل أن يطغى احدهما على الآخر فيبتدي الواقعي بمرجعياته المتعددة، أو قد تقدم هذه المرجعيات وتختفي لحساب العالم المتخيل، وعندما يطغى الخيال الجامح والإسراف في الابتعاد عن الواقع والاهتمام بالسحر والخرافة والأساطير واللامعقول والجمع بين المتناقضات يظهر ما يمكن تسميته بالأدب العجائبي.

والأدب العجائبي (أو الفانتازي) اسم لنوع أدبي[34]، أو هو حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي وفي سياق آخر يسمي محمد اركون العجائبي بانه ليس سوى امتياز مؤقت لإستحضارات خيالية، مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق، مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة انفتاح على الذات، وهذه مسألة أساسية حيث تجعل العجائبي ينهض من الانفعال والثارة والدهشة بوجود معطيات فوق طبيعية خارقة تتطلب تفسيرا موازيا بحضور الراوي، ووجود التعجب والتركيب اللغوي[35].

ويتحقق حضور العجائبي في النص الأدبي عبر أسلوبين: الأول ان يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في البنية الكلية التي يتجاور فيها الواقعي والخيالي، والثاني ان يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث[36].

ويرتبط العجائبي بخلق المفارقة والسخرية من المألوف والواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم ويرتبط كذلك بالماضي والغيبي وبما هو فوق طبيعي وبالكرامات والمعجزات كما يتمظهر العجائبي في البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته، فيجيء خارقا مكسرا الحدود بين الماضي والآني، مؤسسا للحيرة والتعجب وهو يسير (...) إلى حيث الزمن العادي المألوف، بل وأحيانا الزمن ذي المؤشرات التاريخية والمحددات المكانية المثبتة لواقعيته"[37].

يتجلى هذا النمط في قصص (رائحة السينما) ويشكل حضورا بارزا عبر الإتكاء على العالم الخيالي القائم على استثمار اللامعقول والابتعاد عن المرجعيات الواضحة ومحاولة المزج بين أزمنة وأمكنة وشخوص وحوادث مختلفة وصبها في سياق واحد.

وسنعرض لأكثر من انموذج في مجموعة (رائحة السينما) يدل على هذا النمط.

في قصة (أبونا) يستعرض الراوي أو مجموعة الرواة المجازات الأب الغائب **اكتشفنا انه هو الذي وضع التصاميم الهندسية لجسر نينوى الحديدي في سنة (1933) وانه وضع مخططات لنبوءة تسعى إلى جعل الموصل المدينة التي تمتلك اكبر عدد من الفنادق والمطاعم في العالم. كما أسس في أعقاب الحرب العالمية الثانية خمس جمعيات تعمل على تطوير التراث بأنواعه وربطه بالواقع الحديث ونقله من الماضي إلى المستقبل. كما ترك خلفه سبعة دواوين شعرية وأربع مسرحيات، وحصل على ثلاث براءات اختراع في الميكانيك، وعمل سفيرا في زائير ورئيسا لجامعة الموصل، وهو أيضا بطل آسيا في رفع الإثقال وكان يملك مطبعة في شارع النجفي، واكتشفنا انه كان طبيب انف وأذن وحنجرة وله عيادة في شارع غازي. أما بسام الجلبي في موسوعة أعلام الموصل فقد قال عن أبينا انه عمل في مجال الآثار وترك العديد من المؤلفات التاريخية، وانه شغل وظيفة مدير عام آثار ومتاحف المنطقة الشمالية**"[38].

ترتبط الشخصية القصصية بالعجائبي ارتباطا وثيقا من حيث نسبة هذه الأفعال غير العادية إلى رجل واحد في مدة زمنية محددة، ويبدو أن اللامنطق هو من يحكم هذا الاتساع الواضح واللامعقول في تصرفات شخصية الأب الغائبة عن مسرح الأحداث الفعلي، وإنما يتجلى حضورها عبر الرواة المتعددين وهم (الأبناء) و(الأم) الحاضرة بقوة والمؤثرة في تصرفات الأبناء، على العكس تماما من التاريخ الوهمي/ العجائبي للأب، وعلى الرغم من عدم وجود هذا التاريخ العريض والمزعوم للأب، إلا أن قدسية ذكراه كانت تمارس دورها في إعادة تشكيل الأبناء وحبسهم داخل الماضي الوهمي، عبر سلطة غائبة ومتوارية خلف ركام من الذكريات والأوهام والأفعال الحضارية المموهة. لذلك عمدت الأم إلى خلق هذا التاريخ اللامعقول للأب لتبقى من ذكراه متوهجة في ضمير الأبناء.

وفي انموذج آخر من القصة ذاتها **"كانت في عزائمها الشهيرة تفتخر أن أسرتها هي التي أدخلت (الباجة) إلى البلد قبل ثلاثة قرون من شيوعها في خلافة المنتصر بالله، وأنها ساهمت أيضا في تأصيل (الكشكا) في الدولة الحمدانية، والبرمة في دولة الاتابكة، وجعلت الباسطرمة أكلة شعبية بعد الاستقلال الوطني"**[39].

تشير الدوال اللغوية في قراءة أولى إلى جملة من المعطيات، تتعلق أولاً بالتناقض الحاد في مقاطع النص بينه وبين مرجعياته، وتتعلق ثانياً ببعدين الأول التاريخ الرسمي لمدينة الموصل مما يدل على العمق الحضاري لهذه المدينة عبر الدول والحضارات التي تعاقبت عليها (العباسية/ الحمدانية/ الاتابكة/ الدول الحديثة)، والثاني التاريخ الشعبي وتحديدا ما يتعلق بالمأكولات الشعبية في هذه المدينة.

إن المزاوجة والتداخل المتأسسين على التضاد الواضح بين المعلن والمخفي والجاد والساخر هي من ولد المعنى المفارقي الذي نهض على البعد العجائبي للنص السابق. فعلى وفق سياق القصة هناك سخرية واضحة وتمويه للقصدية الأساسية في الربط بين العجائبي والمرجعيات التاريخية والرسمي والشعبي، في إشارة إلى سلطة زائفة تتحكم في الأبناء (سلطة الأب/ سلطة الأم/ سلطة المدينة/ سلطة التاريخ) هذه السلطة المبنية على أو هام متراكمة تعالق فيها الشعبي مع الرسمي، مما جعل من

الموروث الحضاري يشكل ضغطا على الابناء دفعهم نحو تسخيف الكثير من الثوابت في حياتهم، ومن أهمها ما يتعلق بالسلطة الوهمية المطوقة بالرؤية الماضوية في شقيها الشعبي والرسمي.

وفي انموذج ثالث مقتبس من قصة (قبل أن يذهب إلى مصيره) يصور حوارا بين ملك آشوري مجرد من اسمه وتاريخه وهو يعيش لحظاته الأخيرة، وطبيبه المهتم بالأعشاب" – **لقد عادت الآلام من جديد يا طبيبي!**

رد الطبيب محاولا إبعاد السبب عن مهارته:

-إن مرضك يا مولاي محط تقديس العقاقير، وآلام عظمتك أشجع من أن تهزم بكبسولة

-ولكنني أتألم

-ونحن أيضا يا مولاي.

سأله الملك بعد استراحة:

-سمعت أن الطب قد تقدم هذا الأسبوع.

أجاب الطبيب وفي عينيه أضواء الابتهاج:

-نعم هذا بفضل مرضك المقدس يا مولاي.. بالأمس أجريت عملية زرع رئة، وفي صباح اليوم تمكنت من استنساخ حصان. لقد أصبح لدينا الآن بفضل التهاب لوزتيك جيشا من جنود الأنابيب (...) ومن الممكن الآن يا مولاي في ظل التطور الذي حدث إجراء عملية جراحية لاستئصال اللوزتين، فقد استطعت قبل أيام من اختراع التخدير وجهاز تخطيط القلب(40)".

إن هذا النص المليء بالاكتشافات الطبية المهمة التي لم تأت دفعة واحدة، بل هي حصيلة معاناة الإنسانية عبر قرون عديدة، يجعل منها النص متجاورة في فضاء زمكاني ونصي واحد ومرتبطة بمعاناة فردية بلا اسم أو محددات خارجية سوى صفة الملك (السلطة). إن المعنى المفارقي المنبعث من البنية العجائبية يمكن رصده من الوضع غير الطبيعي والمنطقي للشخصيات وربط مجموعة الانجازات الطبية بشخص الملك ومن الجمع بين هذه الاكتشافات في محكي واحد عبر فضاء أحادي المكان ومنفتح بزمانيته

على الماضي المؤطر بالتاريخ الآشوري والحاضر المرتبط بمهنة التداوي بالأعشاب ذات الجذور الدينية والشعبية وكذلك بما يمثله هذا الحاضر في الواقع لكونه الزمن الحقيقي لهذه الاكتشافات، إن كل ذلك يشكل مفارقة عجائبية تشتغل على مستويين: الأول نسبة هذه الانجازات إلى الحضارة الآشورية، والثاني جعل من عملية اكتشافها تتم بسرعة (في يوم أو يومين) وربط ذلك بشخص السلطة المريضة.

في انموذج رابع من قصة (شمورامات) **قبل نهاية دوام القصر بساعة وجد نفسه بلا إرادة من حبه العميق للسلام، يركب عربته القتالية ويذهب في حملة موفقة تمكنت من أربع مدن وثلاثة بحار أسس فيها أكاديميات الفنون الفخارية(...) ومنها عبر إلى حملته الثانية فدمر خمس مدن واسر تسعة شعوب مع ملحقاتها من الأغنام والأبقار، واسود رياضة الصيد وتحديا لمنافسيه على الشهرة انتقل إلى حملته الثالثة فنسخ سبع مدن والغى ثلاث إمبراطوريات بلا أية رأفة بحبيبة عرشه شمورامات التي تعصر الوسائد في نينوى وتزود بطولاته بإمدادات منشطة**[41].

المفارقة العجائبية في النص السابق تولدت عن أمرين أثنين: الأول ناتج عن وضع الشخصيات داخل القصة، فالأعمال المنسوبة للإمبراطور الآشوري تتعلق بالملك البديل الذي يحل بديلاً عن الملك الحقيقي عند حدوث أمر طارئ، وهذا الملك لا تتجاوز المدة التي يحكم فيها اليوم أو أكثر بقليل وتنتهي مع زوال الخطر عن الملك الحقيقي. الأمر الثاني: هذا الإتساع غير المعقول في أفعال الملك ونسبة أفعال عجائبية له قد لا يقدر عليها الإنسان الطبيعي ولاسيما في ذلك الزمان من إلغاء القارات أو المدن أو البحار وما إلى ذلك.

إن النص لا يقدم التاريخ الآشوري بوصفه (محكيا حقيقيا)[42] بل بوصفه محكيا متخيلا وتكشف المفارقة العجائبية ذات الطابع التاريخي عن أحادية التاريخ الرسمي مقارنة بالانفتاح في الخطاب المتخيل.

في قصة (شمورامات) أو سمير أميس لا نجد التاريخ المحكوم بالمنطق بل التاريخ المتحرر من ضوابطه الزمانية والمكانية والمنطقية والمتأسس على خطاب متخيل يطرح موضوعات تتراوح بين السلطة والوهم والتاريخ الزائف للإمبراطوريات وحب

السيطرة والتدمير والخيانة.

***

شكلت المفارقة بأنماطها المختلفة نسقا مهيمنا وسمة بارزة في المجموعة القصصية (رائحة السينما) للكاتب (نزار عبدالستار) الذي حاول من خلالها أن يتجاوز الأنماط الكتابية العادية والمألوفة وان يتعدى محدودية الدلالة وأحاديتها نحو انفتاح النص وتعدد معانيه، وهذا ما وفرته المفارقة بأنماطها المختلفة واستراتيجياتها المتنوعة وبما فرضته من إيقاع واضح على قصص المجموعة زاد من تلاحمها وتماسكها.

وتعددت أنماط المفارقة في قصص المجموعة، مما فرض تداخل واشتغال أكثر من نمط في القصة الواحدة، مما يشير إلى أن استخدام تقانة المفارقة كان عن وعي وقصد من قبل الكاتب، فكانت هناك المفارقة السردية التي اعتمدت مبدأ المنطق الجمالي بدلا من منطق التسلسل الزمني واعتمدت على التلاعب بخطية الخطاب على حساب الأحادية والنمطية في زمنية الحكاية.

والنمط الثاني الذي تجلى في نصوص المجموعة المفارقة الدرامية، التي كانت واضحة عبر الصراع الذي عاشته الشخصيات سواء أكان هذا الصراع داخليا (أو هام- ذكريات) أم خارجيا (مع أشخاص أو حتى مع القدر) وكذلك تجلت عبر النهايات المأساوية لشخصيات القصص.

أما المفارقة العجائبية فقد بنيت على أساس توظيف الخيال واللامعقول واستثمار التاريخي بشقيه الرسمي والشعبي وتجاور المتضادات والمتشابهات في فضاء واحد.

الهوامش:

(1) المفارقة وصفاتها، د. سي ميويك، ت: عبدالواحد لؤلؤة: 27- 28.
(2) نظرية المفارقة، خالد سليمان، ابحاث اليرموك، الاردن، مج9، ع2، لسنة 1991: 62- 63.
(3) م، ن: 57.
(4) فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة: 14.
(5) المتوقع واللامتوقع (دراسة في جمالية التلقي)، موسى ربابعة، ابحاث اليرموك، الاردن، مج15، ع2، لسنة 1997: 47.
(6) نظرية المفارقة،خالد سليمان،ابحاث اليرموك،الاردن، مج9، ع2، لسنة 1991:67.
(7) الزمان، جان بوسيل، ت: محمد نديم خشفة: 88.
(8) تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: 30.
(9) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ت: محمد معتصم وعبدالجليل الازدي وعمر حلي: 46.
(10) النص الروائي(تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ت: رشيد بنحدو: 86- 87؛ وينظر: التحليل السيميائي للخطاب السردي، عبدالحميد بورايو: 7-9.
(11) رائحة السينما، نزار عبدالستار: 72.
(12) م. ن: 72- 73.
(13) م.ن: 76.
(14) م. ن: 72- 73.
(15) م. ن: 71- 72.
(16) م. ن: 75- 77.
(17) م. ن: 78- 79.
(18) نظرية المفارقة،خالد سليمان، ابحاث اليرموك،الاردن، مج9،ع2،لسنة 1991: 72.
(19) م. ن: 73.
(20) تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة: 91.
(21) رائحة السينما: 14- 15.
(22) م. ن: 22.
(23) م. ن: 23.
(24) ينظر: معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب)، غالي شكري: 41.

(25) رائحة السينما: 12.

(26) م. ن: 22.

(27) م. ن: 30- 31.

(28) م. ن: 46.

(29) م. ن:145.

(30) م. ن.

(31) م. ن: 113.

(32) م. ن: 108- 109.

(33) م. ن.

(34) القصة- الرواية- المؤلف، تودوروف وآخرون، ت: خيري دومة، 41.

(35) بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، فصول، القاهرة، مج16، ع3، لسنة 1998: 114

(36) م.ن : 114.

(37) م، ن: 115.

(38) رائحة السينما: 16.

(39) م. ن: 10- 11.

(40) م. ن: 132- 133.

(41) م. ن: 97- 98.

(42) من النص إلى الفعل (ابحاث التأويل)، بول ريكور، ت:محمد برادة وحسان بورقية: 135.

المكتبـــــــة

أولا : الكتب

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد- التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1989.
- التحليل السيميائي للخطاب السردي (نماذج تطبيقية)، عبدالحميد بورايو، منشورات مخبر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر: 2003.
- تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة، خيري دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينت، ت: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) القاهرة، ط2، 1997.
- رائحة السينما، نزار عبدالستار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001.
- الزمان، جان بوسيل، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2005.
- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، عمان، د. ت.
- القصة- الرواية- المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية)، تودوروف وآخرون، ت: خيري دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.
- معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب)، غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.
- المفارقة وصفاتها، د. سي ميويك، ت: عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، بول ريكور، ت: محمد برادة وحسان بو

رقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.
- النص الروائي (تقنيات ومناهج)، بيرنار فاليط، ت: رشيد بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 1999.

ثانياً: الدوريات

- بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، فصول، القاهرة، مج16، ع3، لسنة 1998.
- المتوقع واللامتوقع (دراسة في جمالية التلقي)، موسى ربابعة، أبحاث اليرموك، الأردن، مج15، ع2، لسنة 1997.
- نظرية المفارقة، خالد سليمان، أبحاث اليرموك، الأردن، مج9، ع2، لسنة 1991.

شعرية العلامة القصصية

عن العلامة القصصية :

تعدّ العلامة الجوهر الذي تقوم عليه السيميائية ، هذا على اعتبار أنّ سوسير حدد فهمه للدرس العلاماتي بأنه ((يدرس العلامات في قلب الحياة الاجتماعية))[1].

وإذا كانت العلامات تدرس بوصفها سيرورات تأويلية فإن مردّ هذا إلى انه لا يمكن لشيء ما أن يتصف بالعلاماتية إلا لأنه يؤول[2] . والنظام هو من يعطي للعلامة دلالة ما ، وعندما تقع العلامة ضمن هذا النظام تحكم بعلاقتين (الاستبدالية والتجاورية) لأنهما يحددان معاً المفهوم ، فالعلاقة الاولى تحدد المفهوم والعلاقة الثانية تحدد انفتاح الدلالة[3].

ويعمد (ياكوبسن) إلى تقديم فهم واسع لآراء سوسير عن العلامة ، إذ لا يتحقق معنى العلامة عنده الا عندما تكون الرسالة قد استوفت شروطها من وجود لمرسل ومرسل إليه ، ووسيلة اتصال وشفرة متعارف عليها من قبل المرسل والمرسل إليه ، وسياق يحدد الرسالة[4] .

والفعل التواصلي الذي تتوخاه العلامة يحصل إذا تمكن المرسل من ((الإجابة على الخبر على شكل إرسالية راجعة(....) ويصبح بدوره مرسلا والتبادل اللانهائي لهذا الشكل من العلاقة يحقق ما نسميه بالتواصل))[5].

وما يهمنا هنا العلامة السردية التي تجلت في مقاربات (كريماس/ وتودروف/ وجينت/ وبارت) ، ولا بدّ هنا من الإشارة إلى انّ التحليل السيميائي السردي ينطلق من فرضية أن النص السردي نظام دال يمكن أن نحلله بأحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون[6].

وبالتأكيد انّ التجربة القصصية ذات خصوصية في الدرس السيميائي المعاصر ذلك أنّ الأنساق السيميائية لدى بارت تقسم على : النسق السيميائي من الدرجة الأولى(اللغوي) ، والنسق السيميائي من الدرجة الثانية(وهو الذي ينطبق عليه شكل

الأسطورة)[7] ومن هنا فإن التجربة الإنسانية في الشكل القصصي((تتحول إلى علامات في المستوى اللساني الأول ، وتكتسب على هذا الأساس نظامها الجديد ، وهو النظام التواصلي الذي يتحرك في منطقة القراءة والتلقي حيث يخضع للتحليل والتفسير والتأويل ، انطلاقا من مثابة النسق في نظامه الأول ووصولا إلى نظام الثاني ، النظام المقروء الذي تكمن فيه المادة الجمالية وهي تحيل على التجربة واللغة معاً)) [8].

وعند استعارة المفاهيم والإجراءات السيميائية السردية يمكننا في هذا المجال ان نرصد محاولات(رولان بارت) الذي عدّ النص السردي متكوناً من شفرات متعددة يمكن عن طريقها إستخلاص معنى من حدث ما على أساس أنّ الهيئة النهائية للعلامة متنظمة كذلك من تلك الشفرات وهذه الشفرات هي((القوى التي تصنع المعنى)) [9] وهي علاقة تبادلية بين عنصرين يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر.

ولا يمكن هنا إغفال فاعلية التقطيع السردي عند التحليل السيميائي للنصوص النثرية، فـ كريماس يقترح الإنطلاق من المقطوعة القصصية لا من الجملة التي هي كيان نحوي، لا يمكن أن يكون ركيزة للبحث عن الدلالة [10].

والمقطع السردي قد لا يقتصر على قصة دنيا واحدة ، بل قد يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع ، فنحن هنا إزاء نوعين من المقاطع ، الصغرى والكبرى ، تتحدد الصغرى مع (الجملة) بينما تنفتح الكبرى على ما يسمى بالبنية السردية الكبرى(مقطع/ وحدة/ بنية).

ومن هنا تتحدد المقطوعة السردية بأنها وحدة خطابية تجري مجرى القصة القصيرة[11] أي أنها تكون مستقلة أو تابعة لما بعدها ، وفي الحالة الأولى يكون المقطع مكتفيا بذاته(وهذا نادر جدا) ومتطابقا مع مسار الحكي الأصلي ، وفي الحالة الثانية يندرج مع باقي أجزاء الحكاية الأصلية[12].

❖ القراءة السيميائية لقصة القلعة لمحمود جنداري :

لا بدّ من التأكيد هنا انّ العلامة ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي حلول إفتراضية لإشكاليات معرفية ذات طبيعة سردية ، ومن هنا يمكن أن نقسم القصة (وهذا

التقسيم نابع من طبيعة أحداث القصة المفككة أصلا) على أربع مقطوعات سردية لكل مقطوعة وضعية افتتاحية ووضعية ختامية خاصة بها ، إلا أنّ هذا لا يلغي وحدة المادة القصصية المشكلة للبنية السردية الكلية ، أي أنّ هـذا التقسيم تحليلي في المجال الأول يعتمد على الطاقات التعبيرية والتوزيعية للنص السردي قيد الدراسة.

المقطوعة الأولى (وعي الذات) :

تنفتح هذه المقطوعة من العتبة الإستهلالية المركزية للقصة((فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن)) إلى ((لم يتغير شيء بداخل الحانة)) والمؤشر على هذه المقطوعة أنّ السرد الذاتي هو من يستلم إرسالية الحكي بالكامل في محاولة للتعبير عن الذات في مواجهة ضيق المكان (الحانة) وجمود الزمن (ربع قرن).

يأخذ السرد الذاتي شكل الخطيّة في المفتتح القصصي الذي يدل على وضعية جديدة تعيشها الشخصية (المشاركة وغير المشاركة) وهو يتدرج من مرحلة ما قبل افتتاح (الحانة) إلى مرحلة ما بعد إفتتاح (الحانة) وتسيطر على السرد الأجواء الغرائبية ويتمثل معها معطيات الواقعية السحرية مما يفرض تفسيرات متعددة للتخييل الغرائبي المندمج تماما بالبنية السردية الإفتتاحية((فتحت حانة الأسود السبعة أبوابها المغلقة منذ ربع قرن . فتح النُدُل أبوابها في وقت مبكر من بعد ظهر يوم الخميس ؛ فاندفع هواء ساخن مسعور مفاجئ . إندفع بصخب ودخل الحانة من كل أبوابها فأزاح أغطية الموائد المرمرية الآخذة في التشقق والتلف . ومن الحانة انطلق الهواء في المدينة يجوب شوارعها محدثاً ضجة عنيفة تراجعت مع الظلال داخل أزقتها بعد اختناقها بالهواء الساخن الذي يوحي وكأنه منبعث من جحيم مشتعل ، وعمّ الإرتباك أعماق ساحاتها المفعمة بالغبار والعرق ، وهي تشهق هذا المزيج الهائل من هواء وغبار وآهات عميقة ، ثم وهي تقذفه بعنف على شكل صراخ حادٍ . وآهة طويلة تتلاشى في عنفوان الريح وخواء الشارع))[13].

تتكاثف مفردات معينة ومقصودة في المقتبس السابق لتشكل مسارات صورية تحيل على علامات مهيمنة في البنية السردية(فتح/ إغلاق/ هواء

ساخن/ صخب/ ضجيج/ عنف/ جحيم مشتعل/ صراخ/ خواء) وهذه المفردات الواردة في الفاتحة النصيّة دالة في مجملها على وضعين مختلفين عبّر عنهما صوت الراوي (قبل/ بعد) وبينهما فترة (ربع قرن) من الجمود ويستمد السرد الذاتي قوته وحيويته من توظيف هذه المفردات المعبرة عن مرحلة (ما بعد فتح الحانة) أي التغيير المطلوب لإستحداث وضعية جديدة (حتى وإن كانت وهمية) تعيشها الشخصية المنشطرة زمنياً بين الذاكرة والراهن ، وان كان السرد يستند إلى اللحظة الزمنية الآنية ليستدعي بعد ذلك الأحداث التاريخية والأسطورية غير المنضبطة بتسلسل تاريخي محدد ، السرد يميل بعد الفاتحة النصيّة إلى التعبير عن تجليات الذات المسكونة بأوهام الماضي ، لذلك يعمد الراوي (المشارك) إلى حصر الصلاحيات السردية بيده هو وحده فهو الراوي وهو من يعرف الحانة وهو من أطلق عليها الأسم((لم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسي أدخل الحانة من بوابتها الأمامية. لا أحد يعرف أين البوابة الأمامية سواي. دخلت. (...) منذ ربع قرن وأنا أتوهم بل أُمني نفسي بأن أكون أول الداخلين إليها عند إعادة فتحها ، أحاول أن أكون متواجداً مع النُدُل الأوائل: ميخائيل وبطليموس، والحمزاوي، ومع الرواد القدامى الأصدقاء: جرجيس وابراهيم، ويافث، مع الشيوخ الكبار والأسطوات المهرة في حفر الأقبية وتلسين القبور والمجاري ، النقاشون ونقارو المرمر، وأساتذة تمنمة الفسيفساء على الصوامع والقباب. وأحاول أن اكونا أكثرهم إلتصاقا بالحانة ، مكانا وبشرا. ومسافة الزمن تتوثب عبرها أفكار متوحشة تحاول أن تنطلق خارج معتقلاتها(.....) رائحتي الخاصة التي غادرتني يوم أغلقوا الحانة فقد أغلقوا كل مساءاتي ، فتاهت عني رائحتي ، وها أنا أستعيدها الآن تدريجيا، واشعر أنها خلاصة لكل تلك الروائح التي تنبعث من أعماق القبو ... لم تتغير الحانة من الداخل حتى أني لم أنس أسماء الندل السبعة ، أسماءهم الحقيقية ، وأسماءهم التي اخترعوها ليتنادوا بها في لحظات الضيق وأمام الشرطة والأطفال))[14].

تبرز في المقطع السابق أهمية المكان في بيان قيمة الحدث (الماضي والراهن) ، فالحانة لا تتشكل في بنية القصة بوصفها مكاناً سلبياً لشرب الخمر وقضاء الوقت بقدر ما هي بنية علامية متوالدة تشير إلى القلعة المواجهة لها ومن ثم إلى المدينة بأسرها (وربما

إلى الوطن) هذه البنية المتوالدة أضفت قيمة ثقافية واجتماعية على المكان المعبر عنه من خلال إستذكارات الشخصية المتعالقة تماماً(في المقطع) مع زمن محدد بـ (ربع قرن) إلا انه سينفتح فيما بعد على (أربعين قرناً) تمثل تاريخين متصارعين احدهما حضاري والآخر دموي. بعد الوضعية الافتتاحية ينسلّ السرد إلى التاريخ والأسطورة منذ المقتبس الآتي ، وهذا هو هدف القصة الأساسي ((وبعد هذه السنوات الطويلة فكر أحدهم أن ينتسب إلى الإسكندر الأكبر . عرف الآخرون بما فكرّ به فأعلموه إن الإسكندر مات وهو أعزب ، ولكن الرجل لم يرتدع ولم يقطع حديثه الهادئ مع نفسه . بل وجد فرصة مناسبة ليقول لهم أن الإسكندر كان على علاقة بإمرأة من بابل ؛ إختلى بها قبل وفاته بأيام ، وبعد عودته من غزو عيلام ، ولما عاد الإسكندر مزهواً وجد تاييس ، قد تبرجت وجلست في غرفة الملكة في قصر نبوخذ نصر ، وغرفة الملكة لها بابان ، باب يوصلها إلى المخدع الملكي ، وباب يوصلها إلى قاعة العرش ، شمّ الإسكندر رائحة العطر فاهتدى إلى مكان تاييس . فكت عنه زرد درعه الحديدي وأخذته بين يديها.

لقد درّب نفسه طوال ربع قرن على التفكير بصمت ، فاكتشف أن الإنتساب إلى أي سلالة عرقية ممكناً فإذا كان الإسكندر ، فقد أخطر قوداه الثلاثة لتقسيم ارض كنعان ، والرافدين ، وطيبة . أرابحا كانت من حصة سلوقس ، وكذلك نينوى وبابل))(15).

التاريخ هو المحرك لأحداث هذا المقتبس ولكنه تاريخ ملتبس وغير موثوق بتاتاً لتداخله وإندماجه في البنية السردية مع التخييل الغرائبي المتميز بنأيه عن الفنتازيا غير المفهومة ،ويتأتى ذلك من خلال عرض الحدث التاريخي بطريقة غامضة ظاهرها الجديّة وباطنها السخرية ، هذه السخرية التي تصل إلى حد (التسخيف) لما هو موضوعي وقار في الوجدان الإنساني ، ويتشكل هذا من طبيعة العلاقة بين المعرفة التاريخية والكفاءة السردية هذه العلاقة المتأسسة(كما يصفها بول ريكور) على(قطيعة ابستمولوجية)(16). تترك أثرها في ثلاثة مستويات: مستوى الإجراءات ومستوى الكيانات ومستوى الزمانية.

وهذه الوضعية الختامية للمقطوعة السردية الأولى تمثل قمة الوعي بالذات وبداية الإنفتاح الحقيقي على معرفة التاريخ بعيداً عن المرويات التي تدعي التوثيق، مما يخلق مفارقة وجودية/ فكرية/ سردية تؤسس لمصداقية التخييل على حساب إدعاءات التاريخ.

المقطوعة الثانية (الحانة) :

تبدأ هذه المقطوعة من (لم يتغير شيء بداخل الحانة حتى أن المائدة...) إلى (طلبت قدحاً من الماء ، النادل بطليموس يعرف متى يطلب زبائنه الماء).

تتصف هذه المقطوعة بأنها الأكبر حجماً في نص القصة وظهور جماليات ما وراء القص في سردها ، فضلا عن تداخل الواقعي مع التخييلي نتيجة لغلبة المقاطع الوصفية التي تكشف عن جماليات المكان (الحانة).

يخبر الراوي عن أصل التسمية ويقدم تبريراً ضمن لعبة سردية(القص داخل القص) بما يضمن له وحده السيطرة على منابع الحكاية ويضفي (هو) عليها أجواء سحرية وغرائبية ونوعا من التقديس الملتبس بالسخرية السوداء ويبدأ ذلك من المقطع الآتي ((هذه الحانة سميت بهذا الأسم دون مناسبة، وفي الحقيقة أنا الذي سميتها به فلقد حدثت نفسي كما يفعل الآخرون، المدربون خلال ربع قرن ، وأوردت حكاية عن نفسي ، وعلى لساني ان المدينة ، وهي بعد لم تتكون ، هاجمتها أسود سبعة جائعة من كافة الاتجاهات حول المدينة، أهل أرابخا قرروا الإشتباك معها ومقاومتها ، ولكن الأسود كانت جائعة ، عمد أهل المدينة إلى الحيلة والصبر، قدموا لها قطعاً من لحم الماعز المدجن والخنازير، شبعت الأسود وهدأ غضبها ، واقترب الناس إليها ، وداعبوا أعرافها الثخينة ، أطمأنت الأسود ، وجلست على الأرض ، صنعوا لها أقفاصا من خشب ، وهي تتجشأ وتزأر راضية .كانوا يعملون بصبر ، وبعد أن أصبح لكل أسد قفص انقسم الناس في المدينة إلى سبعة ملل كل ملة تعبد أسداً ، وكل أسد له قرابينه الخاصة . ولكن الأسود لم تطيق الابتعاد عن بعضها ، شاخت بداخل أقفاصها ، وعافت لحم الخنازير والماعز. ان ماتت واحداً تلو الآخر.وكلما مات أسد انقسمت

ملته إلى شطرين: شطر يؤيد استمرار عبادة الأسد بعد موته ، على ان يثبت القفص الخشبي على أرض نظيفة ، ويغلف بقماش أخضر ، وتسد الفراغات بين ألواح الخشب، برقم من طين ، والشطر الآخر من الملة المقسمة ابتدأ البحث مباشرة عن شيء غير الأسد يستحق العبادة.

في ظروف موت الأسود وانشطار الملل ، وبحث أهل المدينة عما يعبدونه أطلقت هذا الأسم على الحانة ، إذن واضح الآن إنني كنت أحاول تثبيت هذا الرمز للمدينة ، إذ أنّ آخر أسد مات في ذات القبو الملحق بنهاية الحانة ، حيث تحفظ دنان الخمر))[17].

تتألف معمارية المقطوعة السابقة من أمرين أثنين : **الأول** انّ الراوي يعمد إلى كتابة تاريخ جديد يعتمد فيه على موهبته أو (أوهامه) أي انه يصيغ تاريخ جديد للـ (حانة) بعيدا عن المرويات التاريخية المعتمدة.ويستند في ذلك إلى تقانات ما وراء القص التاريخي وما وراء القص الأسطوري ، عندما يبني عالماً متخيلاً كاملاً ويدعي ان له مرجعيات من خلال اللعبة اللغوية التي تقصد إيهام القاريء((حين يتعالق التخيل مع التاريخ في قصص جنداري ، فهو يعرض وقائع الخرافة والفنتازيا ، إذ تتسلل ببطء إلى النص ، وتنتزع الإعتراف التاريخي بكونها ظواهر ذات دلالة ، فيعمل على عرض هشاشة الوجود الإنساني والعشوائية والمفارقة في مواجهة الخلود والسيطرة العقلانية))[18].

والثاني: هو محاولة تدنيس ما هو (مقدس) عبر تسخيف الأساطير التي تتحدث عن نشأة الخلق أو بدايات الخليقة من خلال إستخدام الرقم(7) وتكراره ، ومعلوم إن هذا الرقم يذكر في الأمور الجليلة فالأيام سبعة والسماوات سبع والأرضين سبع والنجوم التي هي أعلام سبعة والبحار سبعة وأبواب جهنم سبعة[19] ، أي انّ الرقم يستخدم للدلالة على القوة والمبالغة ولكن الراوي أورده في القصة(الأسود السبعة/ الأبواب السبعة/ الندل السبعة/ الملل السبع....) للدلالة على وضع مفارق تماماً وهو السخرية من حتمية التاريخ وقدسية الأسطورة.

يتحول السرد بعد هذا المقطع إلى المكان (الحانة) ويقدم له عملية توصيفية

كاملة تبحث في جماليات المكان ولكن عبر لغة مراوغة تجمع بين الشيء ونقيضه لكي لا تتوقف عند عملية تدليل واحدة((والحانة عبارة عن مقصف مدور من خشب أقيم أثناء تكون المدينة ، يغطي أصلا فوهة حفرة واسعة ، حفرت على نفقة رجل ثري مولع بالآثار ، مسكون بوهم البحث عن الكنوز في التلال (....) العوارض الأمامية صُنعت من رصاص و زنك ، والأفقية من حديد صلب. قضبان ورواسط من حديد لويت وحنيت ، ثم طرقت حامية وباردة فاستخرجت منها تشكيلات غريبة لا تنتمي إلى أي عصر . قضيب من حديد أسود خرم مقدمة الحانة ، فيه ثقوب عدة اخترقتها قضبان من رصاص مخلوط بالزنك والفضة.

الحديد أسود معتم ظالم ، والفضة تلمع والرصاص يلمع ، معادن تكظم غيظاً وحقداً ، وأخرى مفضوحة هشة . يرتفع القضيبان مسافة ليست بعيدة ، ثم يبتعدان عن بعض ، فينفصل بينهما مربع صغير تتشكل بداخله قضبان رفيعة على هيئة اسود تبتسم للمارة ، سبعة اسود ناحلة أوقفت أربعة منها بمحاذاة السياج.....))[20] .

يتصل الوصف في المقطع السابق بالسرد وينفصل عنه ، يتصل معه عندما يشكل صورة سردية نابضة بالحركة ، وينفصل عنه عندما يكون عالماً قائماً بذاته ، مستند على المقاطع الوصفية الخالصة التي تعبر عن الراوي أكثر مما تعبر عن المكان (الحانة) على وفق مبادئ وحدود وعلاقات تضمن للسرد تدفقه وفي الآن نفسه تحرمه من هذه الميزة من خلال المقطوعات الوصفية ، فالراوي / الواصف يستعير الصفات الحسية المدركة بصرياً والدالة في مجملها على (القوة/ القبح) للتعبير عن الحالة النفسية له لذلك تكرر مفردات(الحديد/ الرصاص/ الزنك/ الفضة/ القضبان) وبذلك يبتعد الوصف عن اللغة الشعرية في بناء صورة لغوية/ إيحائية أيقونية للمكان ويميل أكثر إلى الجانب التسجيلي/ التقريري/ التوثيقي عبر علامات لغوية/ ثقافية.

المقطوعة الثالثة (النهر)

تمتد هذه المقطوعة من ((طلبت قدحاً من الماء)) إلى ((خرج من الحانة الهواء الحار حقائق وتقاليد)) ما يميز هذه المقطوعة السردية غلبة الإستذكارات بعيدة المدى

وتحول نمط السرد من الذاتي إلى الموضوعي بالتناوب.وكذلك تحول (النهر) إلى علامة مركبة ذات وجهين حقيقي ورمزي يعبر الأول عن تاريخ مكان(نهر ردانو) أو(العظيم) والثاني يعبر عن عملية قراءة معكوسة ومختصرة ومكثفة للتاريخ الدموي ، أي انّ النهر بوصفه علامة لغوية يتحول إلى مجرى لأحداث التاريخ لكنه مجرى لا ماء فيه وإنما دماء لا تتوقف((ماء زلال ، ولكنه ماء بئر فيه ملوحة عذبة . لقد جفّ نهر ردانو منذ قرون، وجفت كذلك روافده وجداوله . وجبال قره داغ لم يغسلها مطر منذ ألفي عام(.....) لصق هذا الشارع يرى الجالس على أية مائدة ،وبسهولة مطلقة ، نهراً عميقاً بلا ماء ، مجرى محفور بعنف وصبر ، جفت مياهه منذ زمن بعيد ، وعلى انفراد وبالتدريج تزحف صورة النهر لتحتل لها مكاناً في ذهن كل واحد منهم ، الرواد القدامى والنُدل. وعلى إنفراد أيضا يستحوذ النهر ، ردانو ، اوفسكوس أو الخاصة صو ،(.....) والسيول من الأمطار تتكون ، وباتجاه الشرق وعلى جبال سوداء بعيدة الأمطار تسقط، فهذا المجرى العميق الجاف ليس إلا جدولا واحداً من جداول عدة جعلت تعين ردانو على الإحتفاظ بجريانه عندما يسقط المطر ، ولكن الآلهة تخلت عن ردانو وعن جداوله))[21].

تشترك أكثر من علامة فرعية في تشكيل المسار الصوري في المقتبس السابق ، وتتنازع فيما بينها حول بناء رؤية فنية تنطوي على مفارقة ، إذ يتوازى النهر الحقيقي (الجاف) مع النهر المجازي(الذاكرة) عبر رصف مجموعة من الدوال (الماء/ النهر/ الخمرة/ الجداول/ الجفاف/ الجريان) ، ويستمر السرد في بيان حقيقة (على المستوى الفني) هذا النهر الذي هو مجرد مجرى كبير للذاكرة والتاريخ، وهو ليس مجرى للحياة((هذا هو نهر أرابخا ينبع من أراضيها، ويجري في أراضيها(....) نهر أرابخا دون منازع يظل جافاً طوال السنة ، طوال القرون، ولكنه صنع لنفسه طريقاً عميقاً حفره حفراً بالماء مرة ، وبالدم مرات عبر آلاف العصور السحيقة ، ابتداءً من عصر السلالات الحجرية الأولى إلى الكيشيون الاوائل : من كاشتلياس حتى تيونيدس ، ومن كورش وقمبيز حتى عيسى ابن مريم. عصر أثر عصر ، قتال ودماء وأرواح تزهق ، وجماجم وخيول تنفق ، وسبايا وزنا ودعارة وأنهار من دم ، وردانو يجري فيه الماء مرة ،

ويجري فيه الدم عشر مرات من قرة داغ ، وجم جمال إلى أرابخا وداقوقا القديمة ، وجبل حمرين.

ردانو صعب مذ حفرته الآلهة . يسقي الخنازير في جرمو ويروي ظمأ أهل خان الغرفة.ردانو صعب))[22].

النهر في القصة ينقسم على أثنين وهما غير متساويين أبداً ، أحدهما جاف لا ماء فيه وهو مجرد مجرى لا قيمة له والثاني جبار مملوء بالدماء ويمتد زمنياً إلى (أربعين قرناً) من الخراب المستمر . لا يقدم محمود جنداري تأويلا للتاريخ الرسمي بقدر ما يعلي من قيمة الحكيات السردية التخييلية مقابل التاريخ الرسمي ، تاريخ المنتصرين(كورش/ قمبيز/ نبوخذ نصر....الخ) ((ان الراوي لا يقوم بإعادة رواية أحداث التاريخ ، فيحدد دوره بوصفه وسيلة توصيل ، إنما يعمد إلى التشكيك بالتاريخ ذاته ، ويعيد تركيب بعض الوقائع متحدياً الأطر الزمنية العامة فيغير تركيبها ودلالاتها بما يتفق والمتطلب السردي للقصة))[23].

يعمد القاص في هذه المقطوعة تحديداً إلى إلغاء الموروث التقليدي في عملية بناء القصة وينحو منحى تجديدياً غير مألوف وهو يستخف من الوقائع التاريخية وينزل الأمور ذات الصبغة التقديسية منزلة دنيوية قابلة للتحليل وإعادة البناء وتشكيل المعنى.

المقطوعة الرابعة (القلعة/أرابخا)

تكاد هذه المطقوعة تختص بـ(القلعة) وتبدأ من((القلعة قديمة ولكنها بدأت تتسلل بهدوء إلى أعماقهم)) إلى خاتمة القصة.

وهذه المقطوعة تمثل وضعية نهائية للقصة وتنقسم بذلك على محورين أحدهما يتحدث عن القلعة والمدينة والآخر هو خاتمة القصة ذات الملامح المتطابقة مع الرؤية الفنية السائدة في المجموعة بأكملها.

((القلعة قديمة ، ولكنها بدأت تتسلل بهدوء إلى أعماقهم ، رويداً رويداً : جرجيس، وبطليموس، وإبراهيم أصغى لنفسه ، واعتقد انه ميخائيل ، حيث قال : إنها كانت قرية ، أرابخا هذه كانت قرية في عهد ما قبل الطوفان. قرية سكنها أناس حفروا

لأنفسهم شقوقاً في الأرض كهوفاً أمطرت السماء وغسلت جبال قرة داغ .(....)
وجاءت بعدهم أقوام وأقوام بنت لنفسها بيوتاً من لبن ومن آجر ومن طابوق ،
وتعاقبت أجيال وبُنيت قرى فوق قرى ، وظلت أرابخا ترتفع حتى أصبح هناك تل عال
يلوح من بعيد ، ويزداد ارتفاعا منذ خمسة آلاف سنة حتى الوقت الحاضر(....) صارت
قلعة.أرابخا صارت قلعة)) (24).

يستعير الراوي/ الواصف في عرضه للمكان (المتعدد) آليات بناء المكان وخاصة البنى المكانية المتوالدة التي تتميز بإستدعاء الكل عند ظهور الجزء ، فالقلعة ما هي إلا المدينة (أرابخا) أو (كركوك) ((حول القلعة صارت مدينة.والمدينة لها اسم القلعة ، ومقابل القلعة صارت حانة ، وتحت الحانة قبو عميق مظلم يتصل من الأسفل ، من تحت المجرى الخالي من الماء بممر سري بقبو آخر تحت القلعة ، يحفظ فيه التاريخ المحنط ، وله منافذ عدة إلى كل أرجاء القلعة وأطرافها ، ومن مدجن الخنازير إلى شليمنصر البائس الذي قتله عقوق ابنائه (...) وخضعت أربعين قرناً لشرعية سقوط الجمرة الملكية من دم ملكي لدم ملكي ، ومن جبة ملكية إلى جبة ملكية، مدينة لها تاريخ..قلعتها قديمة...أسس فوق أسس،وقرى فوق قرى ، وطاق فوق طاق حتى أصبحت تلاً من تراب ، حوله سور من طين ، وسور من لبن ، وسور من حجر ، وسور من حديد ، وآخر من ورق ! وصارت الأسوار منيعة ، وصارت المدينة تراباً احمر يلتف حوله سور من القار ، وسور من الكلام المنيع))(25).

القصة عند جنداري ليست بناءً تراكمياً بل وعي حقيقي يجابه به وعي التاريخ المتراكم كأنه أسوار متداخلة ومتراكبة ، إذاً القيمة الفنية والجمالية في هذه القصة ليست للحدث وللشخصية بل للوعي الجمالي/ السردي لحقائق الأمور.((رقم من طين، ورقم من فخار ، وأخرى من ورق كائنات نازلة ، متعبة يسوسها رعب يقيم في عظامها المرتجفة.فرثيون والحميريون،وسلاجقة،وبطالسة تلقفوا الجمرة الملكية التي تثقب جبة الملك (توديا) حتى آخر الباشوات الذي باع ساعته في أسواق بغداد ليستعين بثمنها على استعادة موطنه.كلهم خرموا القلعة ، وأحدثوا فيها خروقاً واضحة ، وبالذات في قاعدتها السفلى حيث الأسوار المسورة بالجبس والحجر والحديد والجلود

والجماجم والورق ، محدثين فيها ثقوباً جديدة ومنافذ وفتحات لا شكل لها (....) ثم لا يلبث أن يجد نفسه ، في نهاية المطاف ، أمام طابق من ورق.

لقد كانت الطوابق الأخيرة من ورق.جلس أولئك الرواد الأوائل،والندل القدامى ينتظرون الجمرة الملكية ، وهي تخرق طابق الورق،ينتظرون ذلك منذ ربع قرن)) [26].

لا يتوافق محمود جنداري مع ماهو سائد ولا يتوقف عند المألوف فالتاريخ لديه لا يحتاج لإعادة تأويل بقدر ما يحتاج إلى مساءلة واعية تعيد ترتيب هذا التراكم الهائل من المعلومات بما يتوافق والرؤية الفنية الواعية المستندة إلى المستقبل بغض النظر عن خيبات الماضي والحاضر بعيداً عن تصوير الشخصية على انها منسجمة مع واقعها بل هي تعيش (الشخصية=الراوي) إشكالية الوعي الحاد غير المنسجم مع التقليدي من الوعي الزائف ويتجلى ذلك في خاتمة القصة -حيث القلعة تتحول إلى طوابق من ورق قابلة للحرق والتدمير وإعادة إنتاج الذات وفق مقاييس حقيقية وإنسانية.

الهوامش:

(1) القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان/ ديكرو وشايفر/ ت :منذرعياشي/ 229.
(2) ينظر : م.ن/ 139.
(3) جمالية العلامة الروائية/ جاسم حميد جوده/اطروحة دكتوراه/ جامعة الموصل/ كلية التربية/ 2002/ 25.
(4) قضايا الشعرية/ رومان ياكبسن/ ت:محمد الولي ومبارك حنون/ 27.
(5) ما هي السيميولوجيا/ برنار توسان/ ت:محمد نظيف/ 9.
(6) ينظر: مقدمة في السيميائية السردية/ رشيد بن مالك/ 97.
(7) مبادىء في علم الأدلة/ رولان بارت/ ت:محمد البكري/ 29.
(8) التجربة والعلامة القصصية/ محمد صابر عبيد/ 21.
(9) البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)/ س.رافيندران/ ت:خالدة حامد/ 70.
(10) في الخطاب السردي(نظرية غريماس)/ محمد الناصر العجيمي/ 122-123.
(11) ينظر: مقدمة في السيميائية السردية/ 73.
(12) في السرد(دراسات تطبيقية)/ عبدالوهاب الرقيق/ 166-167.
(13) مصاطب الآلهة/ محمود جنداري/ 15.
(14) القصة / 15-16.
(15) م.ن / 17.
(16) الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)/ بول ريكور/ ت:سعيد الغانمي وفلاح رحيم/ 1/ 275.
(17) القصة/ 18-19.
(18) جماليات التجريب القصصي في قصص محمود جنداري القصيرة/ جاسم خلف الياس/ اطروحة دكتوراه/ جامعة الموصل/ كلية التربية/ 2011/ 117-118.
(19) ينظر:تفسير البحر المحيط/ ابو حيان الاندلسي/ ت:عادل احمد عبدالموجود وعلي محمد معوض/ 1/ 282.

(20) القصة/ 19-20.

(21) م.ن/ 22-23.

(22) م.ن/ 23.

(23) تحليل النصوص الادبية(قراءات نقدية في السرد والشعر)/ عبدالله ابراهيم وصالح هويدي/ 50.

(24) القصة/ 24.

(25) م.ن/ 24-25.

(26) م.ن/ 226.

المكتبــــــــة

أولاً : الكتب:

1. البنيوية والتفكيك(تطورات النقد الأدبي)/ س.رافيندران/ ت:خالدة حامد/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ ط1/ 2002.
2. التجربة والعلامة القصصية(رؤية جمالية في قصص أوان الرحيل لعلي القاسمي)/ محمد صابر عبيد/ عالم الكتب الحديث/ اربد-الأردن/ ط1/ 2011.
3. تحليل النصوص الأدبية(قراءات نقدية في السرد والشعر)/ عبدالله ابراهيم وصالح هويدي/ دار الكتاب الجديدة المتحدة/ بيروت-لبنان/ ط1.
4. تفسير البحر المحيط/ أبو حيان الأندلسي/ تحقيق:عادل احمد عبدالموجود وعلي محمد عوض/ دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط1/ 2001.
5. الزمان والسرد (الحبكة والسرد التاريخي)/ بول ريكور/ ت:سعيد الغانمي وفلاح رحيم/ مراجعة: جورج زيناتي/ دار الكتاب الجديدة المتحدة/ بيروت/ ط1/ 2006.
6. في الخطاب السردي(نظرية غريماس)/ محمد ناصر العجمي/ الدار العربية للكتاب/ تونس/ 1993.
7. في السرد(دراسات تطبيقية)/ عبدالوهاب الرقيق/ دار محمد علي الحامي/ تونس/ ط1/ 1998.
8. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان/ اوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر/ ت:منذر عياشي/ المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء-بيروت/ ط2/ 2007.
9. قضايا الشعرية/ رومان ياكبسن/ ت:محمد الوالي ومبارك حنون/ دار توبقال للنشر والتوزيع/ الدار البيضاء/ 1988.
10. ما هي السيميولوجيا/ برنار توسان/ ت:محمد نظيف/ افريقياالشرق/ بيروت- الدار البيضاء/ ط2/ 2002.

11. مبادئ في علم الادلة/ رولان بارت/ ت:محمد البكري/ دار قرطبة/ الدار البيضاء/ 1986.
12. مصاطب الآلهة/ محمود جنداري/ أزمنة للنشر والتوزيع/ عمان-الأردن/ ط1/ 1996.
13. مقدمة في السيميائية السردية/ رشيد بن مالك/ دار القصبة للنشر/ الجزائر/ 2000.

ثانياً: الأطاريح الجامعية:

1. جماليات التجريب في قصص محمود جنداري القصيرة/ جاسم خلف الياس/ أطروحة دكتوراه/ كلية التربية/ جامعة الموصل/ إشراف د.فاطمة عيسى جاسم/ 2011.
2. جمالية العلامة الروائية(الرواية العربية انموذجا)/ جاسم حميد جوده/ أطروحة دكتوراه/ كلية التربية/ جامعة الموصل/ إشراف د.ابراهيم جنداري/ 2002.

الشكل القصصي وفاعلية النزعة الإنسانية

عتبـــة :

تنهض البنية القصصية بمجملها علـى أدائية وإجرائيـة العديـد مـن المكونـات السردية المتلاحمة فيما بينهـا والمتعالقـة العـوالم والتقنيـات ، ممـا يشـكل صـعوبة لـدى الدارسين في انفصالها وتشخيصها لا سيما على مستوى البعدين الشكلي والمضموني.

وإذا كان محتوى الشكل يعبر عن سردية النـوع القصصـي (مـثلا) فعنـد ذلـك يصبح محتوى الشكل((مساويا لأيديولوجية الشكل ، أي المعنى الـدلالي لـنمط النـوع الأدبي الذي ينبني عنده على تحليل تقني وشكلي بأضيق معنـى. ومـع ذلـك ، فإنـه لا يشبه التحليل الشكلي التقليدي ، انه يسعى للكشف عن الوجـود الفعـال للعمليـات الشكلية المستمرة والمتغيرة الخواص في النص))[1].

مما يلاحظ في مجموعة (ظلال نائية) للقاص (جمال نوري) الإحتفـاء بجماليـات الشكل السردي والخطاب القصصي وفقا لعناصره التكوينية والتحليلية الثلاثة (الراوي – المروي – المروي له) ، مع محاولة جادة لرسم صـورة تجديديـة للخطـاب القصصـي الذي ينحو منحى تجريبي في أحيان متفاوتة، من تفتيت للبنية التقليدية للشكل السردي وعدم الاعتماد على انسجام عناصرها التقليدية ، ومن ثم الإلحاح على الوجـه الثـاني لهذه البنية السردية ، أي الحمولة الإيديولوجية للشكل السردي التي بنيت على أساسـه العلاقة الإندماجية بين وجهي الخطاب القصصي.

يؤشر الظهور البارز للنزعة الإنسانية في قصـص هـذه المجموعـة ، توجهـا فنيـا وفكريا للمؤلف،عمل على تحديد الملامح الخارجية والداخلية لنصوصه القصصية وان كانت فاعلية هذا الأمر غير مستقرة ومتغـايرة مـن نـص إلى آخـر إلا أن القضـايا الـتي يطرحها الخطاب القصصي عند جمال نـوري تتحـرك وفـق اهتمامـات متعـددة تتعلـق بالمرجعيات (الواقعية والتاريخية وربما حتـى الأسـطورية) وكـذلك تـرتبط بالخصـائص الثقافية والاجتماعية لهذه القصص ، ومن ثـم قـدرة التقانـات السـردية المختلفـة عـن التعبير عن كل ذلك وفق رؤية يضبطها منهج سردي جمالي.

وستقترح هذه الدراسة مسارين اثنين (متلازمين) لقراءة العلاقة الجدلية التي تربط بين جماليات البنية القصصية ومن ثم حيوية الطاقات المضمونية (الايديولوجية) في المجموعة القصصية(ظلال نائية) لـ جمال نوري :

❖ هيمنة الأنا السردية :

تتوهج الأنا في عالم (ظلال نائية) القصصي وتأخذ حيزا نصيًا ومن ثم دلاليا واسعا، وتهيمن على باقي المكونات السردية ، مما يشكل علامة فارقة في هذه المجموعة .

وعلى الرغم من إشكالية تواجد (الأنا) في الخطابات السردية من حيث إندماجها أو مفارقتها تماما لـ(أنا الراوي) و (أنا المؤلف) ، إلا أن هذا لا يمنع من تسريد (الأنا) ومن ثم متابعة علاقاتها الشكلية والموضوعاتية بباقي مكونات الحكي.

تمثل (الأنا) السردية في العالم القصصي مركزية أساسية تعبر عن صوت القاص وتتحول في عملية بنائية / قرائية إلى أداة تأويلية لفهم النص. ولا بد من التأكيد على ان قضية تشكيل(الأنا) السردية وبعد ذلك هيمنتها تتعلق تماما بالرؤية السردية والوضعية الإدراكية للمواقف والأحداث التي تنهض على مبدأ إدراك المؤلف لمكونات عالمه المتخيل ، وعلى الرغم من أن تحديد الرؤية يرتكز على ((الراوي ، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه ،وعلى الكيفية التي من خلالها أيضا تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي))[2].

ذإلا أن هذا لا يمنع من ترشح الصوت السردي المهيمن بصيغة الأنا المعبرة عن مفارقات متعددة ومتواشجة في الوقت نفسه.

وتكمن أهمية وجود الراوي في كونه يشكل تقنية مزدوجة ، بنائية دلالية فهو ((يتحول إلى عنصر دال ، أي أن الكاتب يحمله جزءا من الرسالة الفكرية والعاطفية والجمالية التي ينبغي توصيلها للقارئ من خلال النص ، والقارئ أيضا يستخدمه في تأويل هذه الرسالة ، أو في فهمها وفكّ رموزها ،مما يحملنا إلى النظر إلى الراوي على انه عنصر من عناصر الدلالة إلى جانب كونه من عناصر البناء))[3].

إن عملية فك التشابك بين المؤلف والراوي والشخصية الفاعلة في المتخيل

القصصي لـ جمال نوري تمثل إشكالية في المجموعة القصصية (ظلال نائية)ويأتي ذلك بسبب حالة الإندماج والتوحد الفكري والفني وربما العاطفي بين هذه العناصر الثلاثة.

في قصة (الرصيف) يتوسل المؤلف الإنساني والجمالي معاً ويوظف شعرية القص ليبتعد قدر الإمكان عن سرديات الحرب ذات المحمولات والتوجهات الأيديولوجية والدعائية البارزة ، وتكشف النزعة الإنسانية في عالم القصة وبلا مواربة عن الجانب اللاإنساني للحرب ومجتمعات ما بعد الحرب (الحرب العراقية الإيرانية) ، عندما يتحول المقاتل إلى بائع متجول يستجدي رزقه على أرصفة الشوارع ، وعملية الاندماج – على الرغم من قدرة النص السردي على التمويه – واضحة وجلية بين الرؤية الفكرية والإنسانية للمؤلف من جهة والشخصية المركزية من جهة ثانية والتي تتولى عملية إيصال الرسالة السردية.

تنبني القصة على أسلوب السرد المتقطع ما بين السرد الاستذكاري الذي يسلط الضوء على ماضي الشخصيات(لا سيما المقاتل)والسرد الآني الكاشف عن حاضر الشخصية المرير والمذل والمهين ، وبذلك تتضح العلاقة الجدلية بين جماليات الشكل السردي وفاعلية نزعته الإنسانية ((... كيف يا ترى يستمر هؤلاء الباعة في هذا المكان ، وكيف يقتنعون بظلال واهية توفرها لهم قطع من الكارتون المقوى أو بمظلات يثبتونها بطريقة ما على بلاط الرصيف .. ثمة رجل يجلس لصق عمود الهاتف المزروع في الرصيف ، يمسك بيده مظلة ، مظلة انكشف لونها وتمزقت أطرافها لكنها بالكاد توفر بقعة صغيرة من الظل تفترش رأس الرجل الجالس خلف كومة كبيرة من علب السيكائر الملونة .. دعني أتملى في وجهه ، هذا الشخص يذكرني بشخص اعرفه؛ من يكون! هذا الوجه الأسمر، والعينان الضيقتان، والأنف الذي يشغل حيزا كبيرا من وجه صغير، وأخاديد تنحدر من حدود وجنتين ناتئتين لتنتهي عند شفتين مطبقتين على سيكارة مشتعلة ، بينما تتحرك يده اليمنى النحيفة بين فترة وأخرى لتزيح قطرات العرق المتصببة من جبين اتسع زحفه إلى الأعلى مبعدا فروة شعره التي باتت تتهدل على فوديه بلا ترتيب))[4].

إن اشتغال السرد بوظائفه التقليدية بمصاحبة الوصف قدم صورة أولية وتمهيدية

للحدث القصصي والشخصية المشاركة ، ويلاحظ أن فاعلية الوصف مارست سطوتها في المقتبس السابق وهي تجذر للشخصية وتصف ملامحها الخارجية وتاريخها ومن ثم أحوالها وبذلك يبتعد((الوصف عن بساطة التكوين وسذاجة التمثيل وسطحية العلاقة والتدليل))[5].

لكن المفارقة في البنية السردية لهذه القصة ان التحول في المسار السردي من النمط التقليدي نحو التشظي والتشتيت واعتماد تقنيات مختلفة أهمها التصرف الزمني مع تقنيتي (الاستذكار والاستباق)لا يقتصر على المستوى البنائي بل يتعداه إلى المستوى المضموني ، إذ تمثل الحالة التمهيدية للسرد وضعية استقرار للشخصية المعبرة عن مشاكلها بأسلوب المتكلم ، إذا التحول السردي البنائي يواكبه تحول إيديولوجي يعبر عنه المؤلف من خلال الراوي/ الشخصية ، فالنزعة الإنسانية ملازمة للشكل القصصي المتحول والمتغير((انتهيت من شرب قدح العصير ...نهضت...نفضت عن ملابسي رماد سيكائر كثيرة اتقدت وانطفأت وتناثرت في الفضاء ومن ثم سقطت على ملابسنا وأجسادنا...وفي الوقت الذي هممت بدفع النقود لصاحب المقهى حدثت جلبة وضوضاء غريبة في الجانب الآخر من الشارع ...وكأن الرصيف لا يتسع لهؤلاء البشر المنبثين بغير انتظام والذين سرعان ما عبأوا بضاعتهم وبحركة سريعة متقنة في علب كبيرة واندفعوا نحو أزقة غيبتهم في ظلماتها ... وحده عبدالخالق لم يستطع أن يكمل تعبأة بضاعته وترك أكثر من نصفها على الرصيف منطلقا يعدو في الاتجاه الآخر متأبطا ما استطاع أن يجمع من بضاعته بينما ظل الشارع يدوي بصوت مراقب البلدية المزمجر الذي كان يهدد ويتوعد ويرنو بعينين مفترستين نحو علب السيكائر المتناثرة على بلاط الرصيف)[6].

تكشف الأنا السردية في الخاتمة المترابطة مع البنية العنوانية للقصة عن لحمة إنسانية يتحول فيها مقاتل الأمس إلى بائع مطارد في الحاضر ، لذا فان احتشاد النص – عبر تقنيات ووسائل متعددة– بدلالات بعيدة عن الرؤية الفكرية والفنية المؤدلجة وذات الأبعاد الدعائية الفجة ، كشف عن العلاقة الحيوية والجدلية في الآن نفسه بين تحولات الشكل السردي – المرتكز على هيمنة الأنا السردية– وقدرة النص القصصي عن

التعبير عن القضايا الاجتماعية ذات الطابع الإنساني.

ينشطر الصوت السردي(الأنا) في قصة (الحريق) إلى (أنوات) متعددة عبر عملية تتقصد التركيب والمضاعفة ، فنجد ثلاثة أصوات سردية مختلفة مما يشكل تعددا في وجهات النظر من حيث الوضعية الإدراكية للشخصية القصصية ، ومن ثم تعددا في الحدث أو في رؤية ورواية هذا الحدث على وفق الشخصيات الثلاث (الأم-الزوجة-الزوج) ، وبالتأكيد فإن هذا التعدد لا يتقاطع مع الطبيعة الشكلية للقصة المعتمدة على (الأنا) المتكلمة والمشاركة والمفارقة تماما لـ(أنا) المؤلف.

لا تتقاطع الطبيعة التكثيفية لهذه القصة مع إنفتاحها على أكثر من صوت سردي، مما يمنح الشخصية القصصية حرية في التعبير عن الحدث المركزي (الحريق) من وجهة نظرها الخاصة وبما لا يتفق مع الرؤى الأخرى. ((لقد رأيت ماحدث ، كل ما حدث بتفاصيله المملة، منذ أن اندلعت النار وحتى انطفاؤها .. لن اخفي عليكم شيئا ، ما الذي ينفعني إن أحجمت عن ذكر الحقيقة ... اعذروني لو أسرفت في الكلام أو تماديت في تقريعها ، أليس من حقي أن انحاز إلى ولدي ؟ فلقد مسته الجريمة في الصميم، وان كان هنالك من ناله الضرر فهو ابني الذي تجشم عناء هذه السنين العجفاء مع امرأة عاقر ...))[7].

يأخذ السرد منحى اعترافياً – عاطفياً وهو يحاول أن يقدم أو يتوازع الحقيقة بين ثلاثة أصوات تدّعي ذلك وتترك القارئ أمام حرية التأويل.

وإذا كان السرد الإعترافي في الغالب هو سرد ذاتي يكشف خفايا الشخصية ويحكي عن تجارب فردية، فإن السرد في هذه القصة (غيري) لا تتضح معالم إندماجه مع (أنا) المؤلف بسهولة، فالإنشطارات التي تعاني منها (الأنا) متعددة ومختلفة الغايات لكنها تعبر عن أزمة داخلية – نفسية خانقة تعيشها الشخصيات الثلاث ، مما يدفع بها إلى إستغلال مساحة الحكي المتوفرة لها لتعبر عن هواجسها ومخاوفها وعقدها وآمالها المنقطعة عبر حادثة واحدة مركزية وهي (حريق الغرفة) التي تشتغل بوصفها رمزا (حقيقيا) للاحتراق الداخلي (الموت/الانتظار/العقم) الذي عانت منه الشخصيات المأزومة في عالم القصة ((ربما تتصورن بأنني مغتاظ ومتألم لما حدث ... كان ذلك فظيعاً

ومروعاً...النار لم ترأف بشيء ...أحرقت كل شيء... ولاشك أن الحريق قد بدأ من الأسفل ليحرق كتب الشعر، ثم ليحرق دستويفسكي وغوركي وتشيخوف وفلوبير، ثم لينتقل إلى أرجاء الغرفة ليأتي على الأوراق والعناكب وكل الحشرات الصغيرة المخبوءة... لقد فقدت أعزّ الأصدقاء ... أصدقاء من طراز خاص ، رافقوني لأكثر من عشرين عاماً .. شاركوني أحزاني وأفراحي .. كان وجودهم يمنحني سعادة ما بعدها سعادة .. أنا لست غاضباً أبداً .. منذ زمن طويل كنت انتظر من يخرجني من تلك الغرفة ..ينتزعني منها عنوة ... لقد شاهدت الغرفة بعد الحادث .. وأنا أشفق على زوجتي وأمي.. فكلاهما امرأتان وحيدتان .. لا تفكران إلا بسعادتي .. دعوني أخرج لأستنشق الهواء))[8].

تعبر الهيمنة الطاغية للصوت السردي المتشظي عن قدرة السرد على المراوغة والمخاتلة والإيهام ، وكل هذا متأسس على ضمير المتكلم الذي يمثل قناعا غير محدد الملامح للراوي(أو ربما المؤلف) مما يعمل على فتح مسارات سردية تتيح للصوت المنفرد ان يعبر عن معاناة إنسانية اجتماعية ذات خصوصية فردية((هل صدقتم ما قالت عمتي ؟ أم انكم تنتظرون بفارغ الصبر ما سأتفضل به من كلام أو دفاع أو اعتراف ... باختصار شديد أرجو أن لا تصدقوا ما قالت ، فهي امرأة كبيرة في السن ، وأحيانا تقول أشياء لا تدركها ، لست اشمت بها فانا مع كل ذلك احترمها وأطيعها مثلما أطيع زوجي ... صحيح أنا التي أحرقت الغرفة ، ولكنكم لم تسألوني لماذا فعلت ذلك (...) أنا امرأة بسيطة ، هادئة منطوية أحيانا ، أحب زوجي وأتفانى في خدمائه ...(...) طال انتظارنا لطفل يجدد حياتنا ويطفيء مخالب الحقد أو ليسرق اهتماماتنا التي كانت تنصب على أشياء تافهة ، غاية في التفاهة..ولكن الطفل لم يشرف))[9].

من الملاحظ ان الحكاية لم تتمركز حول ذاتها وتقف عند حدودها التقليدية (زمنياً على اقل تقدير) بل عملت على الانفتاح على حكايات أخرى عبر أساليب سردية ورموز غنية وموروثات اجتماعية ، أغنت النص القصصي ، وفعّلت من عملية إنشطار أصواته (بحثا عن الحقيقة) وتعددها لتتمكن الحكاية ببعديها الأفقي والعمودي على تجاوز ضيق المرجعية الواحدة والإنفتاح التام على تحولات النص القصصي

وقدرته على إثارة الدلالات المختلفة.

ويبرز في المقتبس السابق الخاص بشخصية (الزوجة) الصوت الأنثوي المتواري خلف الهيمنة الذكورية وهو يتجاوز المنطق السردي التقليدي (بعيدا عن إيحاءات الصدق والكذب) معبراً عن حالته الاجتماعية والإنسانية والنفسية ووضعيته السردية المتأسسة على متواليات دلالية (العزلة/ العقم/ المحبة الناقصة).

❖ هامشية الشخصيات والتغييب القسري للأنثى :

تتوارى في عالم جمال نوري القصصي الشخصيات خلف ضخامة الحدث السردي ومأساويته، مما يؤدي إلى تقزم الشخصية وفقدانها لمتعلقاتها من اسم ومرجعية تاريخية وفي أحيان أخرى الوصف المادي ، ولا يبقى منها إلا صدى لشخصية غيبت تماما تحت ضغط الحدث الحكائي الذي مارس فاعلية عالية مهدت لوضع الشخصية في دائرة التهميش.

إن فقدان الشخصية لمتعلقاتها السردية قابله في عملية فنية فقدانها لإنسانيتها وكرامتها في عملية موازية، فالشكل السردي وطبيعة تشكله عمق من الوضع اللاإنساني للشخصية ، مما يعكس رؤية فنية/ جمالية ذات أبعاد إنسانية تفتح التجربة السردية على مداخل جديدة تتجاوز الثبات التقليدي للعناصر السردية ، ومركزة على قدرة الحدث الحكائي في رسم الشخصيات وتكوينها بعيدا عن القوة أو الفاعلية المفترضة لها ((تنشغل تجربة القصص بالتعبير الصارخ عن حيوية التجربة البشرية (إذ ليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها) وهذا المستوى من طاقة التعبير بالحكي يعيننا حتما على (فهم الحياة وجعلها أكثر إنسانية) مما يقربنا من حرارة التجربة و(يزيدنا متعة وتفهما لها) بالرغم من قسوة التجارب المحكية وضراوة تفاصيلها المأساوية أحيانا)) [10].

تتبلور في قصة (المرآة) قيمة التأكيد على التفاصيل المأساوية للشخصيات الهامشية ويتمظهر الحكي عبر تقنية التضمين السردي المركب من خلال آليتين مختلفتين وهما (الصورة) و (المرآة) ، فالحكاية الإطارية لا قيمة لها من دون سرد تفاصيل إضافية

لشخصيات هامشية وحكايات عادية ذات طابع إنساني متميز.

وتتجلى قدرة السرد في هذه القصة على تحويل العادي والمألوف والهامشي من الحكايات إلى محكي ذي تجليات فنية جمالية . ويستثمر السرد طاقة المرآة في أشكالها المتنوعة ولا سيما التصوير والانعكاس الذي يعد من التقنيات الفاعلة في فتح ممكنات السرد القصصي على قابليات جديدة تضخّ ميكانزمات السرد ورؤيا القصص بإيقاع تشكيلي يعمق حياة القصة ويثري شعريتها[11].

ترتكز هذه القصة بالكامل – ولا سيما في طريقة بناء الشخصية – على العلاقة المركبة(على المستويين الوظيفي والإجرائي) ما بين الصورة (أو الصور المتعددة) والمرآة، فالقصة تحكي عن حلاق يدمن جمع صور المجانين ووضعها على واجهة المرآة والحكي هنا مركب ما بين السرد الأصلي للقصة والسرد الذي يقوم به الحلاق وهو يتناول سير هؤلاء المجانين.

ينبع الجانب الإنساني في هذه القصة من هوس (الحلاق) بالشخصيات الهامشية والمنسية في المجتمع ضمن نسق سردي انهمك بالاشتغال على التشكيلي((ما ان تدلف إلى دكانه لقص فروة شعرك ، حتى تكون مهياً تمام التهيؤ لإستقبال أية مفاجأة جديدة تطل عليك من الواجهة الزجاجية أو من إحدى الزوايا المغطاة بأوراق الجرائد القديمة ، ولأن الحلاقة تجلب الضجر فإنك لا تشعر هنا بذلك مطلقا ، إذ تتنقل عيناك عبر الصور الغريبة المصلوبة على المرآة أمامك مباشرة ، وقد يصدف أن ترى صوراً نادرة من هذا النوع وتضحك بملأ شدقيك ولكنك لن تجد عدداً هائلاً من هذه الصور تتجمع أمامك بهذا النسق المدهش))[12].

تنفتح القصة بإنسيابية سردية متقنة على هذا العالم المدهش والذي يجمع مابين الواقعية والغرائبية، ومن ثم تتسع دائرة السرد لتشمل أكثر من شخصية بعالمها الخاص والمفارق لمرجعياته الاجتماعية ، عبر انتقائية حكائية تتمثل بالمرآة والصور الفوتوغرافية ((انظر إلى هذه الصورة المؤطرة ... هذا حميد .. وهو أكثرهم قذارة ودمامة يدخل كل البيوت بلا استئذان، ورغم ان بعضهم يغلق الباب في وجهه لكنه يستمر في طرق الباب إلى ان يرغمهم على فتحه في النهاية .. وموضوعه الأثير والأزلي هو الحديث

عن نقوده التي حصل عليها من مصدر غير معلوم وخبأها في البستان ثم سرقها الأطفال وهربوا بعيداً ... وإذا أردت ان تستفزه فما عليك إلا ان تقول بانك شاهدت أبويه في البستان وهما ... فيهم بالنهوض متذرعا بالسفر الى مدينة اخرى وإذا كنت تراه للمرة الأولى فانك ستصدق حتما ما يقول وتقتنع بأنه مجنون لا يستقر في مكان ، ولكنه في الحقيقة لم يغادر مدينته الصغيرة مطلقا))[13].

لا تقتصر فعالية العناصر غير السردية (الصورة – المرآة) على توصيف الشخصية فحسب، بل تتمظهر بعملها على توسعة مدى الحكاية الأصلية ومن ثم إنفتاحها الانساني على العوالم المغيبة للشخصية تحت سطوة وضغط الأعراف والتقاليد الاجتماعية المهيمنة ، إلا أنّ هذا لم يمنع السرد من التحرك بحيوية وحرية وهو يتحدث عن ثنائية إنسانية – فكرية (الجنون – العقل) محاولا إستثمار طاقات التقنيات غير السردية وتوظيفها في بناء المتن السردي ((ومرة بعد أخرى ستجد ان المرآة تضيق وان الصور تزيد وتتزاحم فبالإضافة إلى ما يصوره هو شخصيا فانه يتلقى أسبوعيا صوراً عديدة من زملاء يشاركونه هوس الهواية العجيبة ... ومن خلال المرآة تستطيع ان ترى خلفك لوحة كبيرة معلقة على الجدار، تضم عشرات الصور والأوراق الملونة ، وحيثما تلتفت تجد الصور ،مختلف الصور ... إذن لا تستغرب لو وجدت احد السابلة ينفجر ضاحكا حين يراك خارجا من دكان الحلاق لأنك تفعل – دون أن تدرك – حركة غريبة قد تقلد فيها احد المجانين المكتظين على وجه المرآة ،انك قد تجد من يهوى جمع قناني الشرب ، أو علب السيكائر ، أو أية هواية غريبة أخرى ، ولكنك لن تعثر على رجل يهوى صور المجانين وجمع كل هذه المعلومات الشخصية عن كل واحد منهم))[14].

تخضع الشخصية في قصة (طرقات ناعمة) لمنطق إنساني / سردي مشوه بسبب (الحرب/الأسر) يجمع في ثناياه بين تجربتين مختلفتين ومتواصلتين وهما (الأسر والحرية)، وتتنقل الشخصية عبر نمطين سرديين (ماضي وآني) يتنقلان من عالم إلى آخر (سرد استذكاري) ويعكسان ضآلة الشخصية وغربتها وهشاشتها في ديارها مع بعد معاناتها الطويلة في أقفاص الأسر.

ويأخذ السرد في مقاطع معينة ، شكل السرد الرسائلي من جهة واحدة(من الزوج إلى الزوجة فقط) ، ويحمل هذا السرد – وبلغة تكثيفية – إشارات تاريخية ومرجعيات توثيقية لمرحلة الحرب العراقية الإيرانية ، ولكن المفارقة ان الرسائل لم تكن تصل إلى الأهل والزوجة ، أو هكذا أوهمنا السرد ، وتشتغل العتبة الافتتاحية وبمساعدة العتبة العنوانية بأدوارها التقليدية الممهدة للحدث والكاشفة عن أبعاد الشخصية الخارجية والاجتماعية والتاريخية ((عندما غادرت السيارة ، تركت خلفها رجلاً وعكازتين وحقيبة صغيرة وخطاً طويلاً من الغبار ما انفك يلاحق السيارة المبتعدة عن هذا الحي الجديد ... نفض غبار السفر ، وحمل ماتبقى من جسده منطلقاً نحو تلك البيوت التي لم يكن يعرف عنها أو عن وجودها أي شيء ... فحينما ترجل من السيارة لم يكن يتصور أن هذا الحي النائي عن المدينة سيكون مكتظا بهذا الشكل بعد ثمان سنين أمضاها في قفص الأسر))[15].

ويكشف الطابع الرسائلي للسرد عن هامشية الشخصية وعن عزلتها الداخلية واغترابها عن مجتمعها التي تضاف إلى تجربة الأسر المريرة

((اعرف أني أوهم نفسي ... وأدرك بأنّ ما افعله
هو محض أكذوبة ... ولسبب أو دونما سبب أجد
نفسي مندفعاً إلى الكتابة إليك ، محملا بفواجع
لا يمكن أن توصف ومعاناة مريرة تمزق القلب ...
أحاول أن ابتعد عن حكايا سردها رفاقي عن مفارقات
عجيبة تحصل لا تخلو بلا أدنى شك من مبالغات
يحاولون إخفائها لتبدو تلك الحكايات مؤثرة ومؤلمة..
اعذريني ... لقد انشغلت في الفترة الأخيرة بتعلم لغة
جديدة ... هل تعرفين ما هو الحزن))[16].

من الإشارات الدالة على هامشية الشخصية ذلك التغييب القسري للأنثى ، إذ نلحظ أن الأنثى تسجل حضورا نادراً على مستوى نصوص المجموعة القصصية ، وحضورها لا يوازيه إلا غيابها ، لكن هذا الغياب النصيّ لا يمثل غياباً دلالياً،

فالحضور الدلالي للأنثى كثيف وفعّال ويأخذ أشكالا وصورا مختلفة. تتمثل بالأمل والحلم المطلق فضلا عن الموت والانهيار والخيانة والخديعة والعشق والكراهية والأوهام والحقائق، نطالع في قصة (قصاصات ورق) علاقات إنسانية متشابكة ومعقدة وغير واضحة وتدل على غياب واضح وجفاف للعلاقات الإنسانية الحقيقية ويأخذ البناء السردي شكل النسقين المتوازيين وهما نسق الزوجة المخدوعة ونسق رسائل الحبيبة وعلى الرغم من أن الواضح في القصة إن الصوت الأنثوي هو الغالب إلا أن الدلالات المترشحة من قراءة القصة تكشف أن الرجل وعلى الرغم من غيابه النصي يمارس حضوراً فعالاً في تحريك أحداث وشخصيات القصة مما يحول الأنثى إلى مجرد صوت سردي فاقد للفعالية الأدائية داخل المتخيل القصصي (([كنت لك لوحدك، وما كان غيرك ليرضيني، أو يمنحني الدفء الذي يمنحني إياه، هل ستراك ستغادرني بعد ان تتزوج من امرأة بليدة] أعادت قراءة الجملة الأخيرة على مضض، وأدركت بما لا يقبل الشك بأنها حقاً امرأة بليدة ، بليدة وحمقاء لأنها كانت في غفلة تامة عن كل ما جرى ويجري . وآخر دليل دامغ على تورط ماجد في علاقة مع امرأة ماجنة يجثو على ظهر المنضدة ، بل وأكثر من ذلك يسخر منها بعبارات جارحة..كيف يا ترى يحدث هذا عبر كل هذه السنين وهي لا تعلم، ولن تدرك ذلك حتى عبر حدسها انشغاله أو تورطه..[من غيري ستستطيع أن تعلمك أبجدية الحب ، وتأخذك في بحر أنوثتها لترويك، وتطفئ حرقة السنين والحرمان، أتستطيع مطلقاً، ولو حتى أن أتصور ان سرقتك مني امرأة أخرى غيري]))[17].

لا تترك الصياغة السردية في هذه القصة مجالا لأيّ صوت أن ينفرد بالحقيقة المزعومة، مما يترك القارئ أمام سرد توهيمي يقترب ويبتعد عن الحقائق في الآن نفسه ، مما يعجل بتغييب الدلالة الحقيقية للصوت الأنثوي ، ويحرر الرجل من التغييب النصي للسرد (([سوف أغادر .. لا تتعب نفسك في البحث والتقصي..سنغادر بعد أسبوع إلى مكان بعيد .. مكان لا تستطيع حتى التفكير بيشاعة بعده ...ولكن ذكرياتنا لن تغادر...ستبقى متجذرة فيّ وفيك .. ماثلة مثل بقعة ضوء لامعة ... لن أمنعك من التفكير ولكني أشفق على زوجتك التي لم تعلم ولن تعلم أي شيء عن حبنا ..

وجرحنا الأزلي.. وداعا]

اشتدت الريح ، وتفاقم نقر المطر على النوافذ ... انعكس ضوء الموقد الأحمر على كرات الدمع الصغيرة التي بدأت تتدفق من عينين مخضلتين بالحزن ... اشتدت الريح... سالت الدموع بسخاء على وجنتين متقدتين بالأسى...)) [18].

** ** **

الهوامش:

(1) محتوى الشكل في الرواية العربية/ سيد البحراوي/ 20.
(2) نقلا عن : القصيدة السيرذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)/ خليل شكري هياس/ 185.
(3) الراوي والنص القصصي/ عبدالرحيم الكردي/ 281.
(4) ظلال نائية/ جمال نوري/ 16-17.
(5) في نظرية الوصف الروائي/ لجوى الرياحي/ 181.
(6) ظلال نائية/ 20.
(7) م.ن / 5.
(8) م.ن/ 9.
(9) م.ن / 7-8.
(10) تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي/ محمد صابر عبيد/ 173-174.
(11) المغامرة الجمالية للنص القصصي/ محمد صابر عبيد/ 158.
(12) ظلال نائية/ 27.
(13) م.ن / 28.
(14) م.ن/ 28.
(15) م.ن / 37.
(16) م.ن/ 39.
(17) م.ن / 21.
(18) م.ن / 23.

المكتبــــــــة

1. تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي/ محمد صابر عبيد / عالم الكتب الحديث/ اربد/ ط 1/ 2011.
2. الـراوي والـنص القصصـي/ عبـدالرحيم الكـردي/ مكتبـة الآداب/ القـاهرة/ ط1/ 2006.
3. ظـلال نائيـة/ جمـال نـوري/ دار الشـؤون الثقافيـة العامـة/ السلسـلة القصصية(4)/ بغداد/ 1994.
4. في نظرية الوصف الروائي/ نجوى الرياحي القسنطيني/ دار الفارابي/ بـيروت/ ط 1/ 2008.
5. القصيدة السير ذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب)/ خليل شكري هيـاس/ عـالم الكتب الحديث/ اربد/ ط1/ 2010.
6. محتوى الشكل في الرواية العربية / سيد البحرواي/ الهيئة المصرية العامة للكتـاب / القاهرة/ 1996.
7. المغـامرة الجماليـة للـنص القصصـي/ محمـد صـابر عبيـد/ عـالم الكتـب الحديث/ اربد/ 2010.

شعرية الدلالات الإنسانية في المحكي القصصي

لا يمكن للناقد الأدبي أن يفصل بين الدلالات الموضوعاتية والصيغ الشكلية للنص القصصي إلا لأجل الأغراض الدراسية والبحثية فالحديث عن أحدهما يستلزم بالضرورة المرور على الآخر .. ولكنني أجد نفسي في هذه الدراسة منساقاً نحو البحث عن قضية أساسية في مجموعة (ارض من عسل) وهي المقولات الإنسانية المرتبطة بمسألة شكلية ذات أهمية قصوى في النقد السردي الحديث وهي الرؤية التي تتحكم في إنتاج وصياغة المادة القصصية وعلى الرغم من انّ الرؤية في هذه المجموعة لا تخرج عن دائرة الراوي كلي العلم أو الراوي المشارك في ما يسمى بالمحكيات الذاتية من خلال ضمير المتكلم .. إلا أنّ ذلك لم يمنع من ترشح دلالات ومقولات كثيرة ومتعددة .. ومن هنا يمكن لي القول أني لن أتوقف كثيراً عند مفاهيم الصنعة القصصية أو التقانات السردية بل سأحاول أن أوضح العلاقة الجدلية والتلاحم بين محتوى الشكل ومحتوى المضمون وكيف عبر الشكل القصصي عن الدلالات الإنسانية التي أراد المؤلف ان يعبر عنها .

ولا بد لي هنا من التأكيد على قضية أساسية وهي عدم سهولة دراسة مجموعة قصصية واحدة تحتوي على أكثر من قصة ، لأن لكل قصة خصوصيتها المتمثلة بالمرحلة الزمنية/الكتابية ومن ثم الطبيعة الفنية الخاصة بها ، ولا يمكن لأي مجموعة أن تحقق نسقاً تواصلياً ومعرفياً واحداً إلا إذا تقصد الكاتب ذلك . وفي مجموعة (أرض من عسل) هناك نسق شكلي ومعنوي يؤسس لما يمكن أن اسميه المقولات الإنسانية في هذه المجموعة.....تجتهد قصص (أرض من عسل) في التعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وفكرية وفلسفية ويؤشر الظهور البارز للدلالات توجهاً فكرياً وفنياً للمؤلف ، عمل على تحديد الملامح الخارجية والداخلية للنص القصصي ، مع الأخذ بعين الاعتبار ان هذه الإشكالية غير مستقرة ومتغايرة من نص إلى آخر.

في رأيي أنّ التصدير الشعري الذي قدّم به المؤلف للنصوص القصصية وهو نص شعري للسياب يعلن فيه انتمائه الدائم لهذا الوطن (العراق) على الرغم من ظلامه المستمر ، شديد الإلتصاق بمحتوى ومضامين هذه القصص وتحديداً القصة

الأخيرة (أرض من عسل) فالنص التصديري كشف عن مقولات النصوص القصصية واختزل أفكارها وقدمها بطريقة مكثفة ، وبذلك تحول نص القصيدة إلى مفاتيح قرائية وتوجيهية للنصوص القصصية.

تعتمد القصة الأولى والتي تحمل عنوان (الحكاية) على أسلوبين سرديين معروفين الأول مأخوذ من التراث السردي العربي القديم وهو التضمين أي إدراج حكاية فرعية أو حكايات داخل حكاية إطارية وهذا يذكرنا بحكايات ألف ليلة وليلة ، والأسلوب الثاني حديث أفادت السرديات فيه من السينما وهو العرض المتوازي (مع ملاحظة الاختلاف الزمني في هذه القصة) لأكثر من خط سردي ، واعتقد جازماً أن التوليف والجمع بين هذين الأسلوبين بما حققاه من بنية قصصية ذات شكل متفرد إلا أن قصدية المؤلف كانت واضحة للتدليل على الانفتاح المكاني والزماني ، فالحدود الزمكانية في هذه القصة لا تحدها الأطر التقليدية ، وبذلك نكون إزاء وعي جمالي وفكري من قبل المؤلف ، هذا الوعي الذي أدى إلى الموازنة الفنية والموضوعاتية بين الشكل السردي من جهة والقضايا الإنسانية من جهة ثانية ، فالقهر والظلم والطغيان والبحث الأزلي عن الحرية كل هذه المقولات الإنسانية ممتدة من الماضي السحيق إلى راهننا المعاصر هذا الراهن الذي يبدو أنه أطر فضاء القصة حتى تبدو واضحة المقاصد، ولكن مع هذا انفتحت الطاقات الإيحائية والدلالية للعالم القصصي على الموروث الحكائي الشعبي (في قصة ابنة الفلاح والبلبل) ذات المرجعيات الشعبية والعوالم الفانتازية متواشجة مع ذاكرة الطفولة البريئة التي لا تحمل في ثناياها إلا ألوان الطهر بعيداً عن الحاضر المعبر عنه بفضاء الزنزانة والتعذيب ... هذه الوحدة والغربة التي أدت بالقصة أنسنة ما هو غير إنساني (وهذه ظاهرة بارزة في مجموعة ارض من عسل) فالحيوان الأليف (القط) يتحول إلى معادل موضوعي للوجود الإنساني المغيب قسرياً عن عالم الأنثى الوحيدة في منزلها بسبب غياب الزوج ... إن عملية التماهي الزمكاني بين حكاية الجدة وحكاية المرأة وحكاية القهر والتعذيب تنتهي بتماهٍ كامل بين الشخصية التراثية لأبنة الفلاح وشخصية المرأة في الزمن (الحاضر) وتصبح عملية ولادة الطفل (وعد) موازية في دلالاتها الإنسانية والفنية لعملية ولادة القصيدة في الزنزانة

وللتدليل على استمرارية الأمل بوجود الحرية والتخلص من القهر المستمر.

ويمكن أن نتلمس في قصة (الرسالة) أطروحة فكرية / إنسانية إنسابت برأيي من مجموع قصص هيثم بهنام حيث التأكيد على الشخصيات الهامشية ودورها في إبراز الجانب الإنساني في الحياة . يلتقط قلم هيثم شخصية (ليث) الرجل/ الطفل المصاب بلوثة عقلية وفي الوقت نفسه يحمل مرضاً خبيثاً يعجل بموته بعد فترة قصيرة ، ولا يستند القاص عند مروره على هذا العالم على رؤية ضيقة تختزل هذه الشخصية النمطية والمكررة في الأدب الإنساني بل ينفتح التمثيل الإنساني لديه عبر التعبير السردي والتعدد في الرؤى القصصية والتماثل الذي أقامه القاص بين شخصيات عالم هذه القصة وتحديداً (الراوي/ عامر/ ليث/ الطفلة/ الأطفال) وهذا التماثل لا يقتصر على الشخصيات الإنسانية بل يتعداه ضمن رؤية فنية/ جمالية وقصدية فكرية إلى تماثل بين الشخصية الهامشية (ليث) وعالم الدمى التي يصنعها للأطفال فضلاً عن الطبيعة عندما يتحول ليث إلى شمس تضيء العالم الداخلي والخارجي للراوي وكما نقرأ في المقتبس الآتي الذي أوردته لأهميته ولبيان قدرة الكاتب الفائقة على استثمار التقانات التعبيرية ((والسيارة إذ تمرق من ساحة مشجرة فسيحة تنساب أمامي أجساد الناس وواجهات المخازن وأضواء الشوارع ثم تتماوع تدريجياً متصاغرة أمام صورة ليث وهي تلتصق بصميمية مذهلة على زجاج السيارة الأمامي ، أتأمل الوجه .. وجه كالبدر تقتحمه عينان سوداوان محاطتان بهالتين متفتحتين (....) راقبت ليثاً منذ زمن ، لاحظت الفرح اللامحدود الذي يحتويه كلما نظر إلى طفل حيث ينطق وجهه بالبشر وتتقد عيناه ثم ينشأ يدندن بصوت خافت)) [1]

تشتغل قصة الرسالة في أفق حكائي واحد لكنه يشتمل على مقولات ذات أبعاد ثلاثة أولها تركيزه والتقاطه للشخصيات الهامشية في المجتمع ضمن رؤية سوسيو- إنسانية والثاني يدعم المنطق الفكري/ الفني الذي قامت عليه القصة عندما يجعل من الموت وجهاً آخر للحياة والطفولة وبذلك تتعمق الصورة الإنسانية للموت بعيداً عن صورته التقليدية المخيفة ، ومما يعزز هذا البعد الإلتفاتة الذكية من الكاتب في البعد الثالث للأفق الحكائي عندما يماثل بين التشكيل السردي المتقطع وبين مقولة أن جنون

العالم وقسوته لا يواجه بعقلنة الأشياء بقدر ما يواجه بالبراءة والطفولة واللامنطق.

تفارق قصة (النبض الأبدي) من حيث التعبير اللغوي والصنعة القصصية القصتين الأولى والثانية ، فالصنعة القصصية ترتكز هنا على القول الشعري المتدفق والغزير الدلالات والإيحاءات إلا انّ النسق الدلالي الذي يطبع هذه القصة هو ذاته الذي يسري في قصص المجموعة حيث المقولات الإنسانية المندمجة مع محتوى الشكل ، فالمؤلف يتوسل الإنساني والجمالي معاً ويوظف شعرية القص للتعبير عن وجود الإنسان في الكون واندماجه مع عناصر الطبيعة . إن قصة النبض الأبدي بمقولاتها ودلالاتها لا بشكلها تذكرني بقصص ومقالات وأشعار جبران خليل جبران عندما يتحد كل شيء في الكون ضمن رؤية دينية / صوفية/ فلسفية ، حيث يضفي الكاتب الصفات الإنسانية على الأشياء والموجودات ويتحاور معها ، وتصبح هي الملاذ لبقائه وهذه الأشياء تتحدد في قصة (النبض الأبدي) بـ (الجبل والشجرة والمهد) وتتحول هذه الأشياء الجامدة إلى علامات كبرى في القصة محملة بالدلالات ومثقلة بالمرجعيات التاريخية والدينية والاجتماعية. ومن المفارقات في بناء القصة أنّ هذا الثالوث التشيؤي هو من يؤطر القصة بالدلالات الإنسانية واعتقد أن المؤلف تقصد أن يختار هذه العلامات الثلاث حيث التواصل بينها على المستويين الديني والتاريخي أمرٌ لا يمكن إنكاره :. ((خطا على طوله ، دون أن أي إجراء احترازي وحواسه مأخوذة نحو الأم التي تجلت أمام ناظريه ، والتي ما عاد يتذكر من ملامحها إلا هذا الوجه الحبيب المتجلي أمامه بوجه أبيض موشوم وقدٍ ضامرٍ رشيق ، فاجأته رغبة بالعودة إلى أربعة عقود ونيف ، والركض بأقصى ما يملك من سرعة ، والقفز نحو رقبة أمه ، ثم تقبيلها من خديها وعينيها وشعرها الأسود الناعم لاهجاً بصوت طفولي :

- أنا أحبك يا أمي....

وتقول له .. كما كانت تفعل...

- إلى أي حد ..؟

ويفرد ذراعيه على طولهما ويقول بخيلاء

- إلى هذا الحد.

فتحتضنه ثانية وتقبله ثم تشيله إلى صدرها وتدلف إلى الكوخ ... لقد جمد كل شيء في بؤبؤيه.. السماء إلى كائن كتلوي ملون لا ملامح جلية له ، فقط ، الوجيب ...يسمعه بوضوح ينطلق من نقطة جلية غائرة في قلب الشجرة/الأم ويتموسق مع وجيب قلبه ، قالت له الشجرة.

- لا تخف.

قالت له الأم

- تعال يا فلذة كبدي.

قالت له الشجرة/ الأم ، بحرارة.

- هلم بنا توحد بي))[2].

في قصة (عروة بن الورد وما جرى له في أحشاء الغولة) يتمسك المؤلف بقضيتين فنيتين الأولى العودة إلى التراث العربي من خلال العنونة وشخصية (عروة بن الورد) والثانية اشتغاله بمهارة تقانية على مفهوم اللوحات السردية المتقطعة والمتواصلة في الوقت نفسه وهذه القضية الشكلية ذات ارتباط وشيج بدلالات القصة التي تهتم بهذا الانقطاع ومن ثم الإتصال. ويمكن لنا أن نلاحظ انّ المفارقة الزمنية هي الأساس في بناء القصة ، والتي نشأت من خلال أزمنة ثلاثة (الماضي البعيد) حيث الزمن الحقيقي لشخصية عروة بن الورد (والزمن الراهن) هنا هو راهن النص حيث عام (2584) أي انّ الحاضر هو المستقبل ، وتتجلى القيمة الإنسانية للشكل السردي من خلال التداخل بين الأزمنة الثلاثة وتوظيف شخصية عروة بن الورد الفارس المدافع عن فقراء الصحراء ولكنه وفي تدليل سردي مفارق وفي زمن الكلاشنكوف فقدت فروسيته قيمتها لأنها فقدت الفضاء المعبر عنها (الصحراء) مع ملاحظة أن الفقراء موجودون في كل زمان ومكان.

((الصوت الخارق يأمر عروة بالعودة ولكن ..؟

وفجأة لعلع صوت صم أذن المسلح الذي حسبه قصف رعد رغم أن سماء المدينة كانت صاحية.

- عروة..

وصدر عن جسد عروة ، الواقف كالتمثال على الرصيف ، صرخة ،

- من يناديني ؟

- عد إلى مكانك يا ابن الورد.

وأمام ذهول المسلح إختفى الجسد بغتة كفص الملح))[3].

لم تقتصر قصة (بئر من عسل) في بنائها الفني ومحتواها المضموني على تجربة هيثم بهنام الفردية ، بل انفتحت نصوصياً على ثلاثة أعمال أدبية مختلفة قاربت موضوعة حيرة الإنسان وصورت عجزه أمام أشياء تبدو في الغالب بدون معنى ، وهذه الأعمال هي (ملحمة كلكامش) ورواية (ليس ثمة امل لكلكامش) لخضير عبدالأمير ، ورواية (الساعة الخامسة والعشرون) لجورجينيو ، حيث لا أمل للإنسان بالانتماء للمكان مهما بذل من مجهودات أسطورية أو واقعية أو حتى تخييلية ، إلا من خلال حب الوطن . لذلك وكما يقول د . محمد صابر عبيد فإن((في القصة سعي حثيث لاستثمار ملحمة كلكامش في بعض مفاصلها المتعلقة بالمكان وتفاصيله ورؤيته ، فضلا عن تشغيل طاقة المعنى السردي في عشبة كلكامش ووصفها قصصياً بـ (عشبة الأمل) ، وتكبير صورة الوطن/ المكان عبر التاريخ لتطغى على أجواء القصة وتسيطر على مجريات السرد فيها.

لذا نجد أن عتبة الإقفال في هذه القصة تعيد إنتاج إيقاع الصوت الطفولي النشيدي المستمد من روح الطفولة على النحو الآتي :

- هيا نكمل النشيد . فانشد الأطفال :

(أنا من العراق

أنا عراقي

العراق وطني) [4].

ولا يبدو لي أنّ هناك أي تعارض في تجاور ملحمة كلكامش ورواية (الساعة الخامسة والعشرون) على الرغم من الفروق الجوهرية بينهما من حيث الدلالات والمضامين ، لأن هيثم تقصد أن يبرز روح المفارقة بين المكان بوصفه وطناً وبين الإنسان عندما يحمل وطنه في قلبه بعيداً عن ضيق المكان ، أي ان حبّ الوطن مرتبط بقضية

جوهرية وهي الحرية لذلك تتوافق خاتمة القصة مع هذه الرؤية الفكرية / الإنسانية فيبتعد الكاتب عن توظيف الملاحم والروايات ويعمد إلى نشيد طفولي بسيط التركيب عميق المعنى يعبر عن الإرتباط الحقيقي بين المواطن والوطن ضمن رؤية تقترب في أجوائها من التجربة العرفانية ((وارتفع جسده بفعل قوة مجهولة، ونظر من عل ، وهو مسكون تماماً بالنشوة، فهتف الأطفال .

– إنه يطير ! ..

وهتف أكبرهم سناً.

كيف يطير بلا جناحين ؟!

والقوة المجهولة تدفعه نحو الأعلى ،وهو يكمل النشيد :

(وأحب أهل العراق).

وتهتف المدينة بأسرها .

– العراق وطني .

ومن الحالق، كانت آخر ما أحتوته مقلتاه ارض من عسل يدرج فيها نحل لا يستكين))[5].

ويجب هنا عدم إغفال القصدية الواضحة من المؤلف في إبراز نوعية العلاقة الجدلية بين التصدير الشعري الغيري للسياب وبين قفلة قصة (أرض من عسل) التي تشكل خاتمة المجموعة حيث الدلالات واضحة بين قصدية السياب ونشيد الأطفال.....

ان قصص أرض من عسل تعكس توجهاً فنياً ورؤيوياً وجمالياً وإنسانياً عند هيثم بهنام ، فالمقولات السردية في هذه القصص كشفت عن إنفتاح من قبل القاص نحو أجواء إنسانية ووطنية واجتماعية جماعية بعيداً عن ضيق الرؤية الفردية المعتمدة على تجارب أحادية. وهذا لا يعني أن تجربة هيثم في هذه القصص قد استلبت أيديولوجياً بعيداً عن جماليات الشكل السردي بل على العكس من ذلك فقد أجاد القاص في التوفيق بين جماليات التشكيل السردي والتعبير عن المحتوى المضموني لقصص هذه المجموعة التي تعدّ إضافةً حقيقية لمنجز هذا الكاتب العراقي المهموم بقضايا بلده .....

الهوامش:

(1) أرض من عسل/ هيثم بهنام بردى/ دار الحوار/ اللاذقية/ ط1/ 2011/ 41-42.
(2) م. ن/ 61-62.
(3) م. ن/ 74.
(4) م. ن/ 13.
(5) م. ن/ 87.

أزمـــة الحريـــة فـــي
وعي الصحراء الأنثوي

ينطلق نص "العُتُل" للقاص العراقي فارس الغلب في بناء عالمه المتخيل عبر مسربين أساسيين يعبران عن أزمة وجودية / اجتماعية ، الأول إنساني ذو طابع فردي يعود فيما بعد ليتشابك مع التجربة الجماعية ، والثاني حضاري يؤسس لصراع يكشف عن ثنائيات ذات دلالات عميقة لعل من أهمها : البداوة / الحضارة ، والذكورة / الأنوثة.

ولو افترضنا مسبقا أن الثنائية التقليدية للفكر الخلدوني "البداوة / الحضارة" التي تبرز التناقض الحاد بين هذه القيم الاجتماعية[1]، هي من يحفر عميقا في عالم "العُتُل" وتعمل على إنبعاث ثنائيات موازية أو مكملة لها ، فإن ذلك سيحدد كيفية التعامل مع هذا النص على أساس ان الثنائية لا تشتغل بفعاليتها التاريخية التي تكشف عن ان المجتمعات العربية تعيش صراعا حضاريا على هذا المستوى فحسب ، بل تعمل على استيلاد ثنائية أخرى لا تقل أهمية عن الأولى وتحدد هدفها عبر الأنثى هذا الكائن المهمش في الثقافة الذكورة الاستبدادية ، وعبر فضائه المتخيل يكشف النص عن الصحراء بوصفها بيئة أحادية الجانب لا تبين إلا عن وجهها الذكوري وثقافة الفحولة غالبة فيها ، وهي بذلك لا تقبل أن يتحكم بها وعي يتصف على وفق مقولات عدة بالنقص (الوعي الأنثوي) ، بقدر ما تستسلم للوعي الكامل ، الوعي الذكوري على المستويين الأيديولوجي والجسدي .

ويبرز التداخل في الوضعية الافتتاحية [2] بين فضائين يحملان قيماً متضادة ويعبران عن التجربة الإنسانية في تاريخها الطويل ، فينبعث مجتمع القرية ـ الذي يعد حضريا نوعاً ما قياسا إلى مجتمع الصحراء ـ وعنده تنتهي حدود الصحراء بامتدادها اللامتناهي وسلطتها الأبدية على ساكنيها :"غنمت الشمس أعطاف الليل الشارد . أقطعته ظلالا للأشياء ، أيقظت القرية الغافية في السوح . كانت القرية ترفو إبط الوادي بخيوط

الصبح قبالة شاهد الهضبة المهيب ، سرب قطا ينجعف فجأة إزاء ملكوت النور ، قطيطة تتمطى لوقع حلم مغمضة العينين كانت القرية تنساق حقا إلى ذات الحلم الساذج أوان يقظتها منذ دهور ، كان ضباب ينحسر عن قبتها ويلبسها كسوار دخان متطانب يخرت سطحها في أكثر من مكان ، يرسم فوقها سماء أخرى من دانتيل وعصافير . كانت القرية تشرع بواباتها لطرّاق الصحراء المتعبين . هكذا تبدت لهما القرية من علو الهضبة في آخر مستراح يفصلهما عنها . كانا يتقاسمان خاتمة إفطارات المزودة . بضع تمرات يابسات غزا تغضناتها الرمل ، وغبوق بائت من أطايب الضروع. المجذب إلى فضاء مشحون بذاكرة الأمس حيث جارتهما أمه حين الوداع [3] . إن البداية الواصفة للفضاء والمنطلقة من ذاكرة محملة بتاريخ الصحراء ، نستلمس لها صدى في المشهد الحواري بين (الرجل والمرأة) فحمولته الدلالية (الحوار) تشير إلى بداية الاضطراب في أحداث القصة ، وترسم العلاقات اللامنضبطة والمشوهة بين طرفيه ، ان هذا الحوار يؤسس لبداية الحدث الرئيس القائم على فنتازية مرمزة للعلاقات الإنسانية عبر جدلية ثقافية وجودية مفترضة او قائمة عن موقع الأنثى داخل المجتمع الذكوري . إن وعي الأنثى المرتبط بسلطة اجتماعية / تاريخية يحاول أن ينفلت من الصورة الشبقية / التسليعية المرسومة لها سلفا في النسق الذكوري ، وهذا ما جدت الأنثى في سبيله ، فكان التحول عن المكان الأصل (الصحراء) إلى المكان الجديد بداية لاضطراب الشخصية ومحاولتها الانعتاق عن مجتمع لا يعدها أكثر من سرير ثابت ، وبذلك تتحطم الصورة التقليدية للفضاء الصحراوي حيث الحرية واللامحدود واللانهائي والتماهي بين الصحراء والأنثى ، وتنبني صورة جديدة تنطلق من الوعي الأنثوي تحركه المشاعر ولا يتقيد بمنطق وتدل هذه الوضعية الجديدة على الأزمة الحقيقية التي تعيشها الأنثى حيث الامتهان والنظرة الدونية والقيود المجتمعية .

- حقا ما أبدع مرأى القرية من هذا العلو .
- هذا الصباح . تلك التنانير المسجرة وهي تعانق السماء .
- من ورائها تقف اكثر من عشرين فتاة رائعة تصليها بالأوار .
- لأمثالهن تساق المهور .

- هه .. مهور !
- هل أخطأت القول ؟ .
- ألا نعدو أكثر من سلع تباع وتشترى "[4].

إن هذا الحوار يكشف عن "صراع ما بين خيال المرأة وحلمها من جهة وما بين الحقيقة والواقع من جهة ثانية ، ونتيجته أن ظهور الرجل يعني إلغاء المرأة "[5].

إن محاولة الأنثى عبور الحد الفاصل (المعنوي / الحسي) بين فضاء الصحراء وفضاء القرية أسست لبداية فهم جديد للواقع وكرست في لا وعيها أن هذا الاختراق من العالم الأول إلى العالم الثاني هو من سيحقق لها الخلاص من عبودية قاهرة عملت جاهدة على تنميطها ضمن مقولات ثابتة .

لهذا فان مدلولات الحوار تتجاوز المباشر عن علاقات عادية بين المرأة والرجل ، وتنفتح على دلالات عميقة تدين ممارسات ارتبطت بواقع حضاري يحيط بالفرد وتنبثق عنه الفروق بين الرجل والمرأة ، بحيث تصبح المرأة دائما في مكان التابع او الهامشي في حين يتصدر الرجل المشهد الحضاري بوصفه الممثل الطبيعي للإنسانية "[6].

ان تمرير مقولات التبعية والاضطهاد والامتهان والتسليع حول مجرى الأحداث في الخطاب القصصي ، فالثقافة الذكورية المتأصلة والمتعمقة في مجتمع الصحراء (على وفق رأي الأنثى) لا تحتفي بها إلا على أساس أنها سلعة ثمينة ، وهي بذلك تسوقها على إنها ثقافةً دون تقيّم وفق قوانين الاستهلاك ولا مكان فيها للعلاقات الإنسانية الحقيقة .

" – منافق تبقى النساء أرجح في الميزان لأنهن ..
- بل الرجال لأنهم ..
- فلتكن جلائب رحلتنا وسنرى من تعد على شكيمته النقود "[7]

في وحدة سردية جديدة تبتعد عن حوارية المرأة والرجل وتقترب من الفضاء المتحضر يتم تثبيت المقولات التي تدين الواقع الحضاري المنتمي للثقافة العربية في تجلياتها المختلفة، فالأنثى تنشد الحرية المفقودة في مجتمع الصحراء لذا فهي تساعد النسق الثقافي الذكوري ذا الخطاب الدعائي المخادع الذي يغرر بها ويستثمر عبر عملية تمويهية جسد الأنثى ثقافيا بعد ان تمت عملية استلابه ، فالأنثى رأت في عملية المغادرة

للفضاء الصحراوي بداية للانعتاق إلا أنها لم تنفك عن التعالي الذكوري في مجتمع القرية الذي وجد فيها بضاعة جسدية جديدة وبذلك يتم تتويج الذكورة على حساب استلاب إنسانية الأنثى . وهذا ما حصل في هذه الوحدة السردية التي تعد تجسيدا لمزاد (رمزي/ حقيقي) في سوق القرية (العالم) تعرض فيه الأنثى على أنها بضاعة ، وهذه الحقيقة تبدو شديدة الوضوح إلا أنها غابت أو غيبت عن الأنثى ، وعلى الرغم من ان الانثى نجحت في اختبارها مع الرجل وتفوقت عليه في مزاد القرية وسوقت نفسها على انها سلعة ثمينة لا يمكن للرجل منافستها الا ان ذلك لم يحجب الحقيقة الواضحة والمتوارية عنها بدهاء وتحت مسميات مختلفة فعملية التسويق الجسدي للانثى موهت من قبل المجتمع المتحضر وقدمت على انها تحرير لها من سلطوية الرجل البدوي الذي لم يقدر قيمتها الحقيقية ، فكان التاجر زاهدا في الرجل على اعتبار انه لا يحقق فائدة له اما الانثى فقد اضيفت الى حريمه "حسناء تقرض الظباء من سحر عينيها .. احتطبت شعرها الاثيث من سواد الليل .. لم تفسد طماطم القرية خصرها المرصوص . كان البديهي أن ترسو المزايدة على التاجر المزواج حقيقة هضمها الجميع وغابت عن الفتى"(8).

إن الثقافة الذكورية عبر مقولات ثابتة وتاريخ راسخ أسست للعملية التوصيفية في المقتبس السابق الذي أكد على عملية الفصل بين جسد المرأة وعقلها ، وبان الاهتمام بالتفاصيل الجسدية للأنثى من دون الالتفات إلى النواحي الأخرى ، فالثقافة الذكورية تعزل الجسد عن العقل وتجعل الجسد الخالص للأنثى .(9)

إن مقاومة المرأة لفكرة أنها أنثى تابعة للرجل في مجتمع الصحراء قادتها إلى ورطة في المجتمع الحضاري الذي حولها عبر مقولاته المموهة إلى بضاعة جسدية . إن هذا الخطاب القصصي يتحول إلى خطاب ترميزي يعبر عن رحلة المرأة وهي تخوض صراعا تضمن من خلاله أن تنهي مرحلة النظرة الدونية وتبدأ مرحلة تعتمد على الاهتمام بعقلها وجسدها معا بوصفها إنسانا قبل أن تكون امرأة ، إلا أن سلطة الثقافة الذكورية مارست فعاليتها بصورة جلية ومنعت الأنثى من تحصيل ذلك ، وتم لها ذلك– أي الثقافة الذكورية – في الوحدة السردية الختامية التي جسدت وضعية نهائية في نص

(العُتُلّ) وهي تشير إلى التحول الكبير وبداية الحل للمسار السردي ، ويكون ذلك عن طريق عملية مضللة وتمويهية ، بدخول (العُتُلّ) إلى أحداث القصة على انه المنقذ والمخلص للأنثى من التاجر الجشع ، ويتبدى ما تحمله هذه اللفظة من ميراث لغوي / ديني / ثقافي دال في مجمله على الرجل الجاف ، الغليظ، قاسي القلب .

إن النص يماثل الحياة في توظيفه للأشياء ، فالعُتُلّ علامة مركبة ، تحمل دلالات متناقضة، وظفت لبيان الوجه الحقيقي للوضع الحضاري المتأسس على الثقافة الأحادية، وعلى الرغم من أن الدلالات السلبية لشخصية (المخلص) توارت في النص لصالح الدلالات الايجابية ، إلا أنها انكشفت فيما بعد لتبرز عن بنيتين ثقافيتين متناقضتين .

" في بهمة الليل تسلل العُتُلّ والفتى إلى دار التاجر كانت العجوز في الانتظار تجلس متخفية إزاء البوابة ، شاهدت احد الرجلين يلتصق بالجدار على بعد خطوات منها . وبخفة يغيب الآخر في الداخل ويعود بالفتاة . (...) تبعتهم رابعة على المسار إلى صخرتين عند نهاية البساتين كان أهل القرية يسمونها بوابة الصحراء "(10).

تكشف الوحدة السردية النهائية عبر مسارها المتعدد عن بنيتين الأولى غيبت بمهارة تحت مظهر الرجل المخلص والثانية تكشف عن أن العُتُلّ لم يكن يمثل إلا قوة العرف والنسق الذكوري المستبد لذلك فان رسم شخصية العُتُل في النص جاء بمهارة جسدت تمرير المقولات بصورة مفارقة للمعطيات الاولية للقراءة ومطابقة للمرجعيات اللغوية والتراثية. أما المرأة فإنها لم تكن تمثل أكثر من وعي عقلاني غير انه لا يتناسب مع حساسية الأنثى بوصفها مشاعر خالصة .. أو بعبارة أخرى وعي عقلاني تحركه المشاعر لذلك فان اختراقها للفضاء المعادي إلى فضاءات جديدة لم يولد إلا فضاء جديدا طاردا وتجربة قاسية وعودة على ما سلف .

وبعد فان وعي الكائن الأنثوي بأزمة الحرية والقهر يعد إفرازاً اجتماعياً مرتبطاً بخصوصية المكان ولاسيما الصحراء حيث التماهي بين المكان والأنثى ، من خلال الامتداد والانفتاح والصفاء . وهذا الوعي هو من حرك الكائن نحو عملية مغادرة المكان ، وهي مغادرة حسية / معرفية ، نحو المكان المفترض أن يكون حضاريا لكن قوة

العرف الاجتماعي المتشكل عبر بنية ثقافية متسلطة حولت المكان الجديد إلى مكان طارد للأنثى ولا يحتمل أن تجد لها تحت سمائه وعيا متحركا ، وهذا ما تجلى من نص (العُتُلّ) وإن كان الخطاب القصصي تقصد التمويه وقصر دلالاته على ما طفا منها على السطح وتأجيل الدلالات العميقة لذا استثمر شخصية (العُتُلّ) المخلص على أساس أنها تقوم بواجب إنساني ، وهذا يخالف ما رشح من القراءات المتأنية التي تدل على أن العُتُلّ لم يكن يمثل إلا قوة العرف وبنية الذكورة ونسقا حضاريا قارا في العقلية والثقافة العربيتين .

هوامش ومصادر الدراسة

(1) ينظر : دراسة في طبيعة المجتمع العراقي / علي الوردي / مطبعة العاني / بغداد / 1965 / 12 .

(2) ينظر: التحليل السيميائي للخطاب السردي / عبد الحميد بورايو / دار الغرب للنشر والتوزيع / الجزائر / 2003 / 8 .

(3) العُتّل / فارس الغلب / ثقافات / البحرين / ع 17 / 2006 / 119 .

(4) م.ن / 20 .

(5) المرأة واللغة / عبدالله الغذامي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / بيروت / ط1 / 1996 / 122 .

(6) تشكلات الوعي وجماليات القصة / أيمن إسماعيل سيد بكر / إصدارات دائرة الثقافة والإعلام / الشارقة / ط1 / 2002 / 15.

(7) العُتّل / 120 .

(8) م.ن / 120 – 121 .

(9) المرأة واللغة / 34 .

(10) العُتّل / 120 .

جدلية الحب والحرمان في المتخيل القصصي

عتبـــة :

تجربة الحب على المستويين الحياتي والثقافي تجربة شديدة التعقيد والبساطة في الآن نفسه، وهي ممارسة مصاحبة في الغالب للتجربة الثقافية للإنسان مهما كان نوع ومستوى هذه التجربة. ولهذا فهي تعكس في بعض تجلياتها شكل التجربة الثقافية ومن ثم الفنية وتمثل مرحلة مستمرة ومتنامية لاسيما في المتخيلات السردية بأشكالها المختلفة والمتعددة ، وهي تثير وتحاول أن تجيب في أسئلة لطالما حاولت المدونات السردية التعبير عنها .وأي عملية فهم لتجربة الحب ستكون قاصرة إن لم يتخللها فهم للوجود الإنساني،ففعالية الحب في هذا الوجود تنبع من كونه ليس إحساسا عاطفيا فحسب بحيث يمكن للإنسان الانغمار فيه بسهولة ، بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان لكي يحقق أهدافا كلية[1].

وإذا كان الحب والكراهية أو الحب والحرمان من الأحوال النفسية والوجدانية التي يصعب على الإنسان تحديد معناها بدقة، لذلك فهذه الثنائيات من الأحوال التي يشعر بها الإنسان ولا يستطيع التعبير الصحيح عنها[2].

إلا أن هذا لا يعني عدم إمكانية رصد هذه الفعالية على مستويات المعرفة والعلم والأدب ، لان هذا لا يغض من القيمة العليا للحب.((بل يحولها من معرفة متعالية تتحرك في السقوف البرهانية العليا للعقل البشري أو ما بعد ذلك إلى معرفة بشرية قابلة للتداول والممارسة والفعل والاحتفاء والتكوين والشيوع ، تبدأ بالشعور التعبيري البسيط والعفوي والبريء وتنتهي بالحدس))[3].

وتتجلى ثنائيات الحب والحرمان الروحي والجسدي في النصوص الأدبية المختلفة بوصفها ركائز ومفاهيم معرفية قائمة على مبادئ فكرية لعل من أهمها مبادئ الضرورة والدافع . فمنذ المتخيلات الحكائية الإنسانية القديمة وحتى المتخيلات المعاصرة،وقضايا الحب المتنوعة والمتدانية الجذور والدوافع او المشحونة بالدلالات والقيم والمتأسسة على مرجعيات تاريخية ودينية وأسطورية واجتماعية ، تشغل المشاهد

الفنية في المدونات الفنية وتحتجز لنفسها حيزا واسع المدى .

تحتفي الكاتبة الأردنية(سناء شعلان) في مجموعتها القصصية (أرض الحكايا) بقضية مركزية مؤطرة للحكي بأكمله وتشتغل وفق رؤية مركبة تتوزع مابين الفكري والفني وهي جدلية الحب والحرمان والتي تأتي بأشكال ومستويات مختلفة إلا أنها تمثل الثيمة المركزية لأغلب قصص المجموعة.

تنتظم قصة (سداسية الحرمان) على المستويين المضموني والبنائي وفق منظومة فكرية / ثقافية/ سردية ، فالقصة عبارة عن ست قصص تختلف في العنونة الفرعية وفي شخوصها وفضاءاتها وربما أحداثها، إلا أنها تعبر عن قضية مركزية واحدة وبطرائق تعبير سردية متنوعة، هذه القضية أو الإشكالية تدور حول جدلية الحرمان من الحب ومن ثم البحث عنه وفق تصورات إنسانية وفكرية. إلا أن مايميز هذه القصص الطابع المأساوي الذي يربط بين إشكالية الحب من جهة والنهاية المأساوية لشخوص أو أحداث القصة.

في القصة الفرعية الأولى (المتوحش) تبرز ثنائيات مركزية وأخرى متفرعة عنها ضمن جدلية سردية، فكرية تؤسس لحوارية تعبر عن الجانب المسكوت عنه في القصة الإطارية بأكملها.فثنائية الحرمان/ الحب،يتناسل عنها ثنائيات أخرى لعل من أهمها : الذكورة والأنوثة ومن ثم الحضارة / التوحش ، فالأنثى في القصة هي أصل الحب والحنان والمأوى والعائلة ومن ثم تتحول إلى أصل الحضارة والتمدن((غدا الحيوان صديقه المفضل الذي يقاسمه كل شيء ، وبدأ يعتاد عليه ، وعلى تكور بطنه الذي يفرز حيوانات صغيرة لزجة كسمكة مهروسة ،كان ينوي أن يأكل تلك الحيوانات ، لكنه وجد نفسه يحبها بشدة ، ويدافع عنها إذا ما تعرضت لأي هجوم من حيوانات الجزيرة، كما وجد نفسه يعامل الحيوان الكبير برقة، ويألف جسده الغريب ذا الأعضاء الغريبة ، ويعطف عليه ، ويحضنه ليلا بكل شغف.تعلم بعض الكلمات من الحيوان الذي لم يعرف من أين جاء أبدا أبدا، فعرف أن اسمه رجل، وان اسمها امرأة))[(4)].

تأخذ القصة شكلا أنثروبولوجياً وهي تعبر عن التجربة الإنسانية في التحول من الحياة البربرية والتوحش نحو الحب والتمدن والحضارة ، وتأخذ الأنثى الدور

المركزي في هذه العملية وتصبح الصنو الآخر للحضارة، ويحاول الرجل أن يقهر الانفصال والوحدة القهرية التي يعيشها عبر الاندماج بتجربة الحب مع المرأة((إن أعمق حاجة عند الإنسان هي الحاجة إلى قهر انفصاليته هي ترك سجن عزلته))[5].

إن جدلية الحب / الحرمان تشتغل بفاعلية تعمل على توجيه أحداث القصة ضمن رؤية سردية/ ثقافية ترى بان الحب والأنثى ما هما إلا وجه آخر للحضارة والتمدن وقهر الانفصال والعزلة ((كاد يخترع كلمة تعبر لكيلا عن أشواقه،وعن فرحته بها،واعتياده على رائحتها (...) لكن ذلك لم يكن،فقد جاء رجال كثر بملابس غريبة(...) ثم اختطفوا كيلا والطفلين ، وتركوه وحيدا بعد معركة خاسرة، كان مثخنا بجراحه،ولكن حزنه على كيلا كان أعظم ، لزمن طويل فكر في الكلمة التي كان من المناسب أن يخترعها لكي يقولها لكيلا ، ثم انقطع عن بحثه الحزين إذ لم يكن هناك حاجة لأي كلمات بعد غياب كيلا))[6].

تأخذ جدلية الحب/ الحرمان شكل الثيمة المركزية التي تربط بين القصص الفرعية الست ولكن على إشكال ومستويات فردية مختلفة ؛في قصة (المارد) يأخذ السرد شكل الإيقاع الزمني المعتمد على تقنيتي (الخلاصة والحذف) والتي تتجاوز مديات زمنية أسطورية وطويلة جدا ،ويتساوى عند الشخصية الرئيسة (المارد) عزلته في قمقمه منذ آلاف السنوات ، وحرمانه من الحب والاتصال مع الموجودات (إنسية اوجنية).

إلا الحب يتحول إلى فعل وتضحية وإيثار لأجل المحبوب وهي من تدفع بالشخصية (المارد) إلى عودته إلى عزلته من جديد((بكلمة واحدة منها عاد المارد إلى قمقمه ، أغلقت القمقم بحزن من يشيع جنازة ،وأعطته إلى الحبيب الغيور ، الذي طوح بالقمقم بعيدا في البحر، احد بعد ذلك لم يرَ المارد، إلى نعاه البحر لأمواجه لكن اسماك البحر سمعت صوت سكرات موته،فقد تحطم قلبه العاشق،وغدا ألف شظية على يدي الإنسية الجميلة))[7].

إن ارتباط بالتضحية لأجل المحبوب ومن ثم الموت أو الخسارة هو مايميز باقي القصص الفرعية لقصة(سداسية الحرمان) في (الخصي وفتى الزهور) أما باقي القصص

(إكليل العرس والثورة) فتأخذ بعدا رمزيا حيث يدفع الحرمان بالشخصيات اما نحو الإبداع أو التغيير والثورة على المرأة.((نسوا تماما جمعية مناهضة هي، ونادوا بصدق بسقوط الفقر والظلم والحرمان، جابت الثورة كل البلاد، وهتف الكل باسم الثورة ، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كل الثائرين:كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم ،أما هم فكانوا يلعنون(هي) التي أوصلتهم إلى هذا المكان ، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسية لجمعية مناهضة(هي)، كما قسموا حقائب الجمعية ، وسموا الأعضاء الدائمين فيها))[8].

تلتزم الكاتبة في قصة (أكاذيب البحر) بذات المنظومة السردية والفكرية التي قامت عليها قصة (سداسية الحرمان) فالقصة تأخذ شكل القصة الأولى(ست قصص فرعية يجمع بينها عنوان واحد وفضاء واحد ومن ثم ثيمة مركزية واحدة تستقطب باقي الثيمات) ، إلا الحرمان من الحب ومن ثم الوقوع فيه يتواشج ضمن حساسية سردية مع قيم الكذب والصدق والتضحية مما يعطي القصة بعدا رمزيا وأسطوريا يعمق من دلالاتها.

ومايميز هذه القصة الفضاء الواحد الموحد لأحداثها وشخصياتها والمرتبط بالحب والخيانة والتضحية والكذب وهو البحر حيث تتضح دلالات الانفتاح واللاثبات والتغيير((يتجشأ البحر وهو ينسحب في الجزر ، فيبتلع نفسه ،وتعلوه رائحة الأسماك،فتبرز سارية السفينة الغارقة منذ مئات السنين قبالة قريته الصغيرة ، ومن بين أراضي الشاطئ الرطبة المتكشفة التي عراها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي باردية من زرقة البحر ، تلك الأردية التي اشتهاها لسنوات ثلاث، يرهف مشاعره وعينه متأملا ورودها الذي يؤنس رجولته.

يفتح ذراعية ، ويعد صدره العري لاستقبالها، ترتمي بكل زرقتها بين يديه ، تتمنى أن تجد متسعا من الوقت لتقول له كم تعشقه))[9].

تكشف أدوات التعبير السردي ولا سيما (اللغة) في المقطع السابق عن تواشج وتقاطع في الوقت نفسه بين الحب والحرمان من جهة والحب الرغبوي الجسدي والحب الطهراني من جهة ثانية ، مما يساعد على هدم الحدود بين هذين العالمين،وبذلك ترتفع

قيمة الأنثى/المعشوقة وتتماهى تماما مع صفات الفضاء المكاني(البحر) وتغدو إحدى تجلياته وصوره المعبرة عن الحب والخديعة والحرمان والتضحية.

وتبرز ثنائية فرويد في الحياة(ايروس) والعدم (ثاناتوس) وهي تشتغل في النص السردي ضمن رؤية فنية تنتصر للحياة والحب وتختار طريق التضحية لأجل المحبوب ضمن اجواء طقوسية، ويتحول الخوف من الموت والاندثار والعزلة والحرمان الى تأكيد للحياة وللحفاظ عليها[10].

فالحرمان القسري الذي يفرض على الشخصية ويمنعها من أشياء كثيرة من أهمها (الحب) يدفع بالشخصية إلى التضحية بإمامة الطائفة التي تتساوى مع العزلة والموت والكذب لأجل البحر والحبيبة، ((وتزوجا لساعات لأيام فقط كانا زوجين،تسكعا في إرجاء مدينة القطط، مارسا العشق في كل أرجائها،اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل الحب وقصصه (...) وسافر سليل الأساطير والعمامات السوداء، ولم يعد بعد ان كتب على عجل على بوابة صحرائها: كانت مدينة القطط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت أتمنى الخلاص منها،وتركها في أسرع وقت، لكن عينيك صيرتا القفر واحة يهوي القلب إليها،ليستريح فيها من عناء الدنيا)) [11].

تتشكل جدلية الحب والحرمان في قصة (الجدار الزجاجي) على وفق تصورات ورؤى ومرجعيات مخالفة لما موجود في المجموعة القصصية ، إذ تبرز الدلالات الاجتماعية للحضارة المادية التي تغيب تماما النزعة الإنسانية القائمة على المودة والمحبة، مما يجعل منها تؤسس لمرجعية اجتماعية قائمة على مبادئ القمع والانتهاك والحرمان.ويربط(هربرت ماركوز) بين التقدم الصناعي وبين الإحساس بزيادة الاستعباد لدى الفرد والجماعة، هذا الاستعباد المتلازم بهمجية الإنسان وبعده عن إنسانيته[12]. تبدو شخصيات هذه لقصة وكأنها تنتمي إلى عالمين متناقضين تماما ولا يمكن لهما أن يلتقيا ، عالم الطفولة والبراءة والمحبة حيث وجود الأم ، وعالم القمع والانتهاك والتعذيب ومن ثم الموت المرتبط تماما بغياب الأم القسري عن البيت ،وتبدو الجملة الافتتاحية للوحدة السردية الأولى وكأنها شحنت بالدلالات الرئيسة للقصة وهي تعبر عن لوعة الحرمان بسبب فقدان الأم ((جدار زجاجي رقيق كمما رقاقة كنافة

هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي،لا يزال يذكر للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيدا ،ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبدا ،كانت طيبة كالسماء ، طاهرة كدمعة،بنيتها صغيرة تصلح للدلال والمداعبة ،ملابسها قديمة ،ومنديل اصفر قديم يحيط برأسها،ويطوق رقبتها ،اعتاد أن يراها كسيرة تستمرئ الذل بدمعة صاغرة،لم يسمعها يوما تسب أحدا،لم يسمعها يوما تحلم بغد جديد))[13].

تنبثق علامة الحرمان في المقطع السردي السابق وترتبط بسرد ذكريات حزينة تحتشد فيها الصور الدالة على الأسى والفراق وذكرى الأم الغائبة/ الحاضرة.ولا تتوقف تجربة الفتى عند حدود تذكر القمع والانتهاك الذي عانت منه الأم بل يمتد ضمن تجربة قاسية عانى منها.لترتبط مع الأخت الصغيرة التي فضلت أن تعبر عن احتجاجها على الحرمان والذل الذي تعانيه بالموت ليتحول الموت إلى طريق للخلاص من الآلام التي تعانيها هذه الفتاة الصغيرة((بقي يحلم بتحطيم الجدار الزجاجي ،الذي حطمه أمام وهيج النار التي أكلت عيشة حد القرمشة ، دلقت عيشة الكاز على نفسها من الوابور النفطي،أحرقت بجسدها كل جدران الدنيا،وأطعمت نفسها للنسيان،كان محبوسا بين الزجاج والقضبان عندما حاصرتها النار بشهية(...) ومن جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الأطباء إن حالتها خطيرة ، وإن عظامها المعراة دون جلد إلا من مزق محترقة عرضة للجراثيم والبكتريا،فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم، كان يتمنى لو انه يستطيع أن يمسد بيده على رأسها ذي الشعر المتلبد المتفحم ،حلم بأن يضمها إلى جسده ،لكن الجدار الزجاجي حرمه أيضا منها، ووقف سدا منيع يحصر آهاتها، ويأسر أحزانه (...) ردد الأغنية مع عيشة عشرات المرات ،كان متأكدا من أن عيشة تحلم بحضن أمها التي ابتلعها النسيان،عندما توقفت حركة شفتيها ،أدرك قد ارتاحت للأبد،وأن الجدار الزجاجي قد كفنها خلف صمته،وابتلعها كما ابتلع أمه دون رجعة.لم يحضر دفن عيشة ؛ لأنه كان يخشى جبروت الجدار))[14].

تتشكل أكثر من علامة في فضاء هذا النص لعل أهمها الجدار الزجاجي الذي عنونت به القصة، وهو يمارس فعالية وسلطة على تاريخ شخصيات القصة بدءا بزجاج نوافذ السيارة الذي غيب حنان الأم إلى الأبد وجعل منها مجرد ذكرى للحنان المفقود

والحرمان الحاضر، ومن ثم زجاج نافذة الدار الذي كان يسجن خلفه ، وبعد ذلك زجاج القفص الطي الذي احتضن جسد شقيقه . العلاقة الثانية البارزة في فضاء النص السابق ارتبطت بالطريق الذي رسمته الفتاة للخلاص من القهر والذل والحرمان وهو طريق الموت الاختياري. وهو ذات الطريق الذي اختاره الفتى للخلاص وإعادة الاندماج من جديد مع من فقدهم للوصول للحب والأمان، إلا أن الفارق بين الطريقين ،إن الموت بوصفه طريقا للخلاص كان عند الفتاة اختيارياً أما مع الفتى فقد كان قسريا بسبب الفقر والبرد ومن قبلهما فقدان المحبة(الأب– الأم– الأخت) ((ذهب في إغفاءة لذيذة، تكور على نفسه حد الالتصاق ،كان البرد في اشتداد، وبعض قطع الثلج القطنية تهبط على رقبته التي انكشفت بوضوح من تحت سترته الجلدية القديمة التي حصل عليها من النجار،رأى في حلمه كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما،استيقظ من إغفاءته،كانت أطرافه متيبسة باردة، بصق في يديه،لعله يهبهما دفعة دفء منعشة، عزم على أن يتحدى الجدار وان يقرعه طلبا للدفء والمأوى،ولكن أطرافه المتجمدة قهرت إرادته، استسلم بذل للجدار الزجاجي الذي رأى ابتسامة سخرية تندى من برودته الصفيقة،وغاب في أحلامه...

في الصباح كان المكان يزهو بثوب أبيض من الثلج الجميل، وإلى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر، الذي كُسيَ وجهه بالثلج،وبابتسامة عميقة غريبة...تدل على راحة أبدية))[15].

مثّل الجدار الزجاجي علامة فارقة في نص القصة وفي حياة الشخصيات،إذ انه رسم الخط الفاصل بين عالمين وحياتين ومفهومين قد لا يلتقيا إلا ليكمل احدهما الآخر ، وبقدر ما مثل هذا الجدار رمزا للحرمان والقهر وسببا لأختيار الشخصيات الموت للخلاص منه ومن الحياة ،فإننا نجد في قصة أخرى نقيض هذه التمثيلات السردية،وهذا مايمثل رؤية فنية انقلابية للرؤية الأولى، وترتكز على رسم مقولة إن الحب هو الطريق للخلاص عبر خلق عالم لا زماني وسياج عبر(الحب) بين عوق الشخصية وبين عالمها الخارجي ،نواجه في قصة (الطيران على ارتفاع 1000 دقة قلب) شخصيتين معاقتين لأسباب مختلفة،الفتاة بسبب عشقها الطفولي للطيران والرجل

بسبب حادث((تحب الطيران ،تحب أن تأخذ شهيقا عميقا،ثم تغمض عينيها ،وتنزلق في الهواء،تنزلق فيه كسمكة منسربة بأجنحة من نور،تواجه الريح بجسدها المشروخ وعينيها المستكيتين،وابتسامتها الفارقة في الهواء ،وتفكر كثيرا في أن تقابل الريح بنظرة متحدية تشمل الفضاء والأرض وطيورهما ،تتمنى أن ترصد من علٍ تكور جسدها، واستسلام عضلاته للريح الخاضعة لجبروت الجاذبية ،تزداد دقات قلبها ،تعجز عن تحمل فكرة التحديق في جبين الأرض، ليته كان يمسك يديها ،ليت نظراته المذلفئة في الكتاب تطالعه بلا ملل تمتد أيد تمسك بيديها ،وتنطلق معها في الفضاء ...ليته يفعل ذلك، ليته، وتسقط من أعلى قمة...وتهوي بسرعة جنونية إلى الأرض يتقلص قلبها الصغير، ويستسلم للانسحاق))[16].

تنبع المفارقة الدرامية / السردية في المقطع السابق وفي القصة بأكملها من ان عشق الفتاة الصغيرة للطيران هو المسبب الفعلي للعوق الجسدي الذي عانت منه طيلة عمرها،إلا أن هذا العشق تحول إلى طاقة ايجابية وقوة روحية مكنت الفتاة من التغلب على عوقها واختيار الحب طريقا للخلاص،وتتضح قيمة الحب والحنان ودورهما في بناء الشخصية الإنسانية على الرغم من عوقهما ،ولا تتجلى في هذه القصة حاجة الإنسان للحنان فقط،بل((الحاجة إلى أن تظهر الحنان للآخر))[17].فق متوالية تبادلية تعلي من شأن الحب والتضحية والجانب المعنوي للإنسان على حساب الحرمان وإهمال الجانب الشكلي ،وبذلك تظهر الحاجة إلى الحب والاندماج والاتحاد مع العالم لقهر العزلة التي تعيشها الشخصية على مستى عالميها الداخلي والخارجي((وطالت القصة ...أو قصرت...بالتحديد أصبحت بطول وقفتهما بالقرب من جرف عال، استطاعت منه ان تريه سنديانتها القاسية،وان يريها المستشفى الذي رقد فيه أشهر ان اقعد، حدثها طويلا،فحدثته مدة أطول،سمعها وسمعته،وأحيانا لم يسمعها،وفي بعض المرات لم تسمعه...كان قلب كل منهما يخفق بمعدل 1000 دقة في الدقيقة.استند على كرسيه الرمادي وعلى مساعدتها لينتصب بصعوبة ،ثم تهالك في حضنها الصغير ،الذي كان اضعف من ان يحتمل جسديهما،انهارا ضاحكين على الأرض،قرب الجرف تماما...غرقا في عيني بعضهما أومأت بخجل،ثم سقسقت،وقالت:أحبك.سقسق على

منوال مافعلت ،وقال: ((احبك)).

انتصب من جديد بمساعدتها بصعوبة بالغة،اشرعا أيديهم التي أنهكها التعب ليطيرا ،حدقا في البعيد،حيث مسقط الشمس،تحديا الجاذبية والريح،أخذا نفسا عميقا،ملأ رئتيهما بشيء لذيذ اسمه الحب ،وطارا...طارا على ارتفاع ألف دقة قلب))[18].

وتتكرر هذه الثيمة المركزية (الحب طريقاً للخلاص) من العزلة والانفصال والقهر والموت في قصص أخرى وبطرائق تعبيرية سردية مغايرة(صديقي العزيز/اللوحة اليتيمة/ دقلة النور/الصورة).

إنّ الخطاب السردي الأنثوي لـ سناء شعلان انتصر لقضايا إنسانية مصيرية وحاولت الكاتبة من خلال هذه القضايا أن تبرز الجانب الإنساني المفقود لشخصياتها الهامشية وأن تمارس العشق عبر الكتابة السردية ضمن سياق ثقافي في الكتابة النسوية يعلي من قيمة الإنسان والحب والعطاء والتضحية والأمل.

الهوامش :

(1) فن الحب/ اريك فروم/ ت:مجاهد عبدالمنعم مجاهد/ 9.
(2) ينظر:الحب والكراهية / احمد فؤاد الاهواني/ 44.
(3) المغامرة الجمالية للنص الروائي/ محمد صابر عبيد/ 229.
(4) أرض الحكايا/ سناء شعلان/ 15.
(5) فن الحب/ 30.
(6) أرض الحكايا/ 16-17.
(7) م.ن/ 19.
(8) م.ن / 32.
(9) م.ن/ 33.
(10) ينظر:الانسان بين الجوهر والمظهر/ اريك فروم/ ت:سعد زهران/ 33.
(11) م.ن / 42.
(12) ينظر :الحب والحضارة/ ت:مطاع الصفدي/ 40.
(13) ارض الحكايا/ 61.
(14) م.ن / 66-67.
(15) م.ن / 69.
(16) م.ن/ 81.
(17) شذرات من خطاب في العشق/ رولان بارت/ ت:الهام سليم حطيط/ 204.
(18) أرض الحكايا / 88.

المكتبـــــة

1. أرض الحكايا / سناء شعلان/ نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي/ قطر/ 2007.
2. الإنسان بين الجوهر والمظهر/ اريك فروم/ ت:سعيد زهران/ مراجعة :لطفي فطيم/ سلسلة عالم المعرفة (140)/ الكويت 1989.
3. الحب والحضارة / هربرت ماركوز/ ت:مطاع صفدي/ دار الآداب/ بيروت.
4. الحب والكراهية/ احمد فؤاد الأهواني/ دار المعارف/ القاهرة/ ط3/ 1991.
5. شذرات من خطاب في العشق/ رولان بارت/ ت:الهام سليم حطيط و حبيب حطيط/ سلسلة إبداعات عالمية/ (324) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / 2000.
6. المغامرة الجمالية للنص الروائي / محمد صابر عبيد/ عالم الكتب الحديث(سلسلة مغامرات النص الإبداعي 3)/ اربد/ ط1/ 2010.



هذا الكتاب

قطعت المحكيات العربية المعاصرة (الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا) شوطا طويلاً ومهما في رحلتها التاريخية والجمالية والثقافية وحققت كينونتها المنبنية على وفق إنوجاد ذاتي حقق لها هويتها الملتصقة بوجدانها العربي الأصيل وعكس وضعيتها الحقيقية داخل المنجز الثقافي العربي المعاصر من ناحية التأثر والتأثير ويتصدى هذا الكتاب إلى عدد من الإشكاليات التي تثيرها المتخيلات السردية العربية بوصفها محكيات تنتمي إلى حاضنة واسعة ذات وجهين اجتماعي وثقافي ، وهي بذلك تثير جدلاً واسعا في حياتنا المعاصرة لا يقتصر على طابعه الحكائي/ السردي بل ينفتح على دوائر واسعة تتعلق بالوجوه السوسيوثقافية لحياتنا وثقافتنا عبر جدلية إلزامية لا تفرق بين الوجهين ولابد هنا من التأكيد على انّ فاعلية الشعرية السردية أو شعرية السرد لم تعد تتعامل مع المتخيل السردي باشكاله وتجلياته المتنوعة على انه نصّ صامت يقارب على وفق قوانين جاهزة تحوله إلى مجموعة من الشواهد اللغوية والإيدلوجية فإذا كان النصّ السردي نسيجا لغويا فهذا لا يمنع من مقاربته منهجيا بالاعتماد على مرجعيات ثقافية واسعة المجال ، فالحقيقة التي لا مناص من الاعتراف بها هي إنفتاح الدراسات والمقاربات السردية المعاصرة على المرجعيات الثقافية وتحررها من القيود المنهجية الصارمة التي تحول دون مقاربة النصوص تبعا لمنطقها الداخلي أولاً وعلاقاتها الخارجية السياقية ثانياً.

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الأردن

Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Amman - Jordan

www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com

9789957025298